ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

ISTORIA TEATRULUI IN ROMÂNIA

APARE SUB ÎNGRIJIREA
ACAD. G. OPRESCU

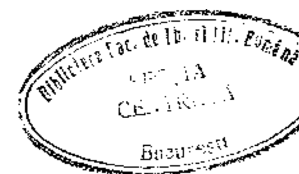
EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂ
INSTITUTUL DE ISTORIA AR

VO

DE LA ÎNCEPUTURI PÎNĂ LA 1

COMITET DE REDACŢI
SIMION ALTERESCU – Redactor responsa
ANCA COSTA-FORU, OLGA FLEGONT, MI
FLOREA, LETIŢIA GIŢĂ, JANCSO ELEM
HARALD KRASSER, MIRCEA MANCAŞ, LE
NĂDEJDE, ANA MĂRIA POPES



EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂN

Elaborarea tratatelor de istorie, istorie literară si istorie de artă este una din sarcinile de /ziare răspundere, trasată de Congresul al Vll-lea al Partidului (are revine cercetătorilor din domeniul ştiinţelor sociale. Stadiul actual de dezvoltare a ştiinţei, îndrumarea nouă şi condiţiile create cercetătorilor au făcut acum posibilă şi necesară elaborarea acestor lucrări. Ample lucrări de sinteză a istoriei patriei şi a istoriei culturii patriei noastre, răspunzjnd necesităţii concrete de cunoaştere ştiinţifică a trecutului, aceste tratate constituie importante instrumente de educare a maselor şi totodată utile instrumente de lucru pentru specialişti. Realizarea tratatelor, fundamentate pe concepţia marxist-len'inistă, este rodul unei munci organizate ştiinţific, folosind colective de specialişti în redactarea şi discutarea lor. Această modalitate nouă de elaborare a unor lucrări de sinteză este specifică spiritului de colaborare care domneşte în mijlocul cercetătorilor, spirit caracteristic vremii noastre. Primul volum al **Istoriei teatrului în România** este rezultatul unei munci colective si al unor largi dezbateri în care problemele istoriei teatrului românesc, în general ale istoriografiei teatrale, au fost discutate de către istorici, filozofi, istorici literari şi de artă, istorici de teatru, critici dramatici, folclorişti, etnografi, în general de oameni de cultură şi artă.

In ce priveşte istoria teatrului, autorii îşi propun să elaboreze un studiu care să cuprindă formele teatrale existente pe teritoriul ţării noastre din cele mai vechi timpuri şi pînă în z?l-l noastre. Dacă istoriografia teatrală româneasca a produs în trecut lucrări valoroase, dar limitate din punct de vedere al concepţiei şi avînd un caracter mai mult informativ, astăzi, cînd în conştiinţa istoricilor de artă s-au afirmat noţiuni ca teatrolog sau **Theaterwissenschaft,** cînd stadiul de cercetare a problemei este condiţionat de existenţa unor colective organizate de muncă ştiinţifica, a devenit posibilă şi necesară o istorie completă a teatrului pe teritoriul României, o istorie care analizează în mod ştiinţific originea, apariţia şi dezvoltarea legică a fenomenului artistic studiat.

Istoria teatrului în România are la ba%ă o concepţie nouă şi o arie de cuprindere pe care nici una din lucrările din trecut nu le-au putut avea. Autorii privesc istoria teatrului ca pe o ramură a istoriei de arta, care tinde să se afirme tot mai mult ca o formă de cunoaştere a realităţii de pe teritoriul României, prin mijlocirea culturii şi a

artei teatrale populare, a fenomenelor şi operelor de artă teatrală create de-a lungul veacurilor pînă astăzi, a personalităţilor şi şcolilor artistice existente. Titlul lucrării se justifică deci prin preocuparea df a cuprinde totalitatea fenomenului teatral prezent pe teritoriul ţării noastre încă dinainte de constituirea sintezei etnice (studiind elementele teatrale din epoca veche, înainte de formarea poporului român), prin faptul că studiată dezvoltarea manifestărilor artistice-leatrale în sinul minorităţilor naţionale.

Problemele vechimii fenomenului teatral pe teritoriul ţării noastre, a stabilirii specificului naţional al teatrului romînesc cult sint probleme-cheie, a căror rezolvare depinde de însăşi concepţia nouă a lucrării. în fond, este vorba de a evita greşelile din trecut ale unor autori, care încercau sa demonstreze că teatrul s-ar fi născut pe teritoriul ţării noastre din întîlnirea injimnţelor străine şi acordau o importanţă disproporţionată acestor influenţe, nesesizînd procesul complex şi nuanţat al aplicării şi asimilării într-un mod propriu a diferitelor influenţe pe fondul autohton existent.

Concepţia marxist-leninistă determină noi criterii de explicare a faptelor istorice, impune cercetarea fenomenelor cu scopul dezvăluirii esenţei si legilor lor. Istoriografia teatrală se constituie astăzi ° Ştiinţă pe baz& căreia se poate trece de la aglomerarea haotica { / eteroclită de opere şi personalităţi la imaginea limpede a evoluţiei teatrului. Cercetătorilor de astăzi le revine obligaţia de a Jace cunoscută istoria teatrului în România de la origini, pe baza istoriei societăţii româneşti şi a legilor ei de dezvoltare.

Istoria teatrului în România, *începută prin acest volum, urmăreşte cunoaşterea formelor de teatru de pe teritoriul ţării noastre din cele mai vechi timpuri, cunoaşterea manifestărilor de artă teatrală populară, scoaterea la lumină a elementelor teatrale din spectacolele epocii feudale şi evidenţierea legăturilor acestora cu arta teatrală populară, studierea istoriei teatrului românesc şi al minorităţilor naţionale în secolele al XIX-lea şi al XX-lea şi caracterizarea amplă a marilor personalităţi, dramaturgi şi artişti dramatici, studierea dezvoltării teatrului în z'lele noastre.*

INT

Elaborarea Linei istorii complete a teatrului în Romîni
/ * o amplă munci de cercetare a celor mai variate izvoare
literare şi istorice, de istoriografie generală şi de specialitat
colecţiilor de stat şi particulare, a presei, a colecţiilor de stamp
a memorialisticii, a monumentelor şi a iconografiei pe care le o
istoricului dificultăţi apreciabile prin perisabilitatea produsului
Folosirea surselor directe, a izvoarelor celor mai vechi, ca si
secolele al XIX-lea şi al XX-lea, consultarea bibliografiei de
documentări în vederea confruntării vechilor date si extinderea
perioadele sint obligaţii ale istoricului marxist, pentru a putea ex
şi a modalităţii estetice a artei teatrale, pentru a putea releva c
a poporului nostru.

Problema cercetării izvoarelor teatrului, disputată încă
subiectul de controversă între istoricii care susţin teza că istoria
pe baza textelor dramatice sau pe critica documentelor scrise –
istoria teatrului studierea manifestărilor tcatraie vechi, ca şi a c
care susţin că « punctul de plecare al cercetării teatrale trebuie
mai larg al cuvîntului; aceasta vrea să spună—toate manifestările
publicului» [1].

Studierea celor mai vechi forme ale artei teatrale, cu to
rezultate din compararea materialului arheologic şt etnografic, e
terea originii teatrului in perioadele constituirii primelor sale fo
originii teatrului pe teritoriul ţării noastre au fost cercetate izvo
numai spectacolele teatrale constituite, dar şl acele manifestări c
conţinute, au servit drept bază apariţiei artei teatrale propriu-zis

E. Stadlea in ... Roma

de artă teatrală din civilizaţiile străvechi şi vechi, din spectacolele şi ceremoniile din epoca feudală, şi îndeosebi de teatrul popular. Tratatul *Istoria Romîniei* (voi. I şi II), rezultatele cercetărilor arheologice din trecut şi de azi, au constituit izvoare principale pentru cultura teatrală din epoca veche. Primul capitol al volumului I are la bază cercetarea izvoarelor care explică « cultura avansată la care a ajuns poporul dac în preajma cuceririi romane»[3]; pe baza documentelor arheologice şi a informaţiilor literar-istorice din antichitate au putut fi relevate elementele de artă teatrală din protoistoria geto-dacilor, fenomenul teatral din cetăţile greceşti de pe malul Mării Negre întemeiate în preajma secolului al VI-lea î.e.n., manifestările aduse de romani pe teritoriul ţării, ca şi cele din perioada migraţiei slavilor, a formării limbii si poporului romîn.

Izvorul folcloric, extrem de important In reconstituirea istorică a fenomenului teatral, prilejuieşte cunoaşterea şi interpretarea manifestărilor teatrale foarte vechi, în cercetarea izvorului folcloric s-a avut in vedere interesul pe care creaţia folclorică îl prezintă pentru istoria teatrului, făcîndu-se distincţia între elementele de artă teatrală şi cele coregrafice sau muzicale. Astfel, formele folclorice arhaice, ca şi cele mai tîrzii, cu caracter religios, au fost urmărite pentru posibilitatea pe care o oferă în explicarea originilor teatrului, şi nu pentru substratul lor primitiv. Izvoarele principale le-au constituit culegerile de folclor, izvoarele scrise din secolul al XVII-lea, sinopsisurile apărute în secolul al XVIII-lea, ca şi studiile de specialitate asupra fenomenelor similare din ţările vecine.

Făcînd o prezentare a teatrului folcloric de la cele mai vechi elemente teatrale, care se regăsesc în ceremonii şi ritualuri sub forme uneori persistente şi azi, dar insiscind asupra acelor manifestări care au un caracter teatral mai pronunţat şi îndeosebi asupra celor laice — forme ale teatrului popular care oglindesc dorinţa de eliberare de sub jugul iobăgiei feudale —, s-a recurs la colecţiile institutelor şi muzeelor de etnografie şi folclor din Bucureşti, Cluj şi Iaşi, la lucrările devenite clasice din literatura de specialitate, la jurnale ale călătorilor străini. Studiile recente de folclor au construit izvoare preţioase îndeosebi pentru formele de teatru popular din secolul al XIX-lea.

în cercetarea elementelor teatrale din perioada luptei pentru centralizarea statelor feudale şi a regimului de dominaţie otomană, extrem de utile sînt izvoarele scrise pe care le oferă actuala colecţie de *Documente privind istoria Romîniei* şi colecţiile de documente alcătuite în trecut, cronicile, jurnalele de călătorie.

în secolul al XIX-lea, în perioada începuturilor teatrului cult, izvoarele de cercetat se înmulţesc. Pe lingă documentele propriu-zise, presă, opere istorice, memorii, jurnale, opere beletristice, un izvor principal îi constituie studiile de istorie teatrală. Istoriografia de specialitate însumează o activitate istorică valoroasă, începută cu mai bine de un secol în urmă, o dată cu închegarea teatrului romînesc profesional. C. Caragiale cu *Teatrul naţional în Ţara Romînească* şi N. Filimon cu al său capitol (al XX-lea) din *Ciocoii vechi şi noi — Teatru în Ţara Romînească* — au fost primii care au consemnat activitatea teatrului cult la începuturile sale. Stimulaţi de curentul paşoptist, favorabil dezvoltării ştiinţei istorice, precursori în istoria teatrului, C. Caragiale şi N. Filimon au fost urmaţi mai tîrziu şi la dimensiuni mult mai cuprinzătoare de T. T. Burada şi D. C. Ollănescu, autori ai unor lucrări care, din punct de vedere informativ, aduc o valoroasă contribuţie în istoriografia noastră teatrală veche. T. T. Burada este autorul lucrărilor *Istoria teatrului în Moldova, Cercetări asupra Şcolii filarmonice din Bucureşti, Cercetări despre începutul teatrului romînesc în Transilvania, Cercetări*

[3] *Istoria Romîniei*, voi. I, Bucureşti, 1960, p. XXXV.

despre istoria vechiului conservator din Iaşi ş.a.; D. C. Ollănescu
la romîni. Societatea filarmonică etc.

încercările de istoriografie teatrală romînească din trecu
obiectiv restrîns. Cu excepţia lui T. T. Burada şi D. C. Ollănes
folcloric şi de manifestările teatrale din epoca feudală, alţi auto
retrospectivă asupra teatrului moldovenesc), M. Belador *(Istoria*
(Istoria teatrului muntean de la 1800 la 1859), Ion Horia
teatrului din Muntenia), St. Mărcuş *(Thalia romînă).* Al. Olă
a teatrului romînesc în Banat, Transilvania şi Bucovina pînă la 19
tarea fenomenului teatral de la origini.

Ceea ce caracterizează în primul rînd istoriografia teat
trecut şi din primele decenii ale secolului nostru este faptu
o concepţie clară şi de o metodologie ştiinţifică, folosin
trare de periodizare. De aceea utilizarea vechilor lucr
în condiţiile alcătuirii unei istorii ştiinţifice a teatrulu
spiritul reconsiderării lor critice. Cele mai multe lucrări
pun în evidenţă în suficientă măsură caracterul social al a
teatrală din trecut ocoleşte problema evoluţiei teatrului
acestuia în timp. Acest lucru este esplicabil dacă ţinem sean
teatrale din acea vreme. în unele lucrări şi, mai ales, în cri
secolului al XIX-lea, intiînirn influenţa unor idei ale estetic
teatrale fiind discutată, într-o oarecare măsură, în raport cu o
tarea ştiinţei şi a culturii; majoritatea lucrărilor şi articolelor
izolat de baza economică şi de suprastructură.

Există în istoriografia teatrală veche o diferenţier
metodă. Lucrări ca *Schiţă pentru istoria teatrului romînesc* d
veac de teatru romînesc de H. Acterian, conţin sensuri false
care denaturează istoria teatrului. Contestînd rolul cogn
legătură dintre baza economică a societăţii şi fenomenele
lucrări neglijează totodată şi conţinutul artei studiate. Astfel
pentru acele încercări de istoriografie teatrală care, căutînd să a
un reflex al culturii străine, au ignorat patrimoniul cultural
prezentat teatrul ca o activitate de elită. Trebuie respinsă « conc
a acelor autori care au încercat să demonstreze că teatrul na
sub influenţa teatrului străin. Această idee apare în unele l
Teatrului naţional de I. Massoff, atitudine revizuită în lucrarea
privire istorică, 1961.

Elaborarea unei noi istorii a teatrului în Romîni a
unele lucrări din trecut, nu înseamnă doar a continua a
k jumăxatea secolului trecut, ci depăşirea istoriografiei v
teatrale pe o treaptă nouă de dezvoltare, calitativ su
teatrului în lumina materialismului istoric şi a esteticii
preocuparea teatrologilor din ţara noastră în momentul în
considerată ca o formă necesară de cunoaştere şi însu
cultural. Istoriografia teatrală contemporană şi-a concentra
în direcţia acţiunii de valorificare a patrimoniului lite
monografice sau introductive, antologii au analizat într-o
seamă ale dramaturgiei naţionale, începînd cu primii d

secolului al XlX-lea şi pînă la drama socială şi comedia satirică dintre cele două războaie mondkle[3].

în acelaşi timp, istoricii de teatru au abordat de pe o poziţie nouă problemele-cheie ale istorici teatrului romînesc. Pornind de la necesitatea înlăturării erorilor din trecut şi a explicării istorice obiective a celor mai importante epoci, curente sau personalităţi din istoria teatrului naţional, au fost elaborate studii de generalizare, monografii asupra unor instituţii sau a unor artişti[4].

Lucrările de istoria teatrului se completează prin bogăţia de informaţie pe care o oferă memorialistica publicată în ultimii ani de către cel mai reprezentativi artişti dramatici[5], prin studiile de specialitate publicate in revistele *Studii şi cercetări de istoria artei* şi *Teatrul* sau comunicate in cadrul sesiunilor ştiinţifice interne şi internaţionale. Chiar dacă unele dintre aceste lucrări au un caracter unilateral, din punct de vedere al complexei analize literar-scenice a fenomenului teatral, chiar dacă unele monografii de artişti sînt tributare încă tendinţelor de glorificare şi biografism, în ansamblu istoriografia teatrală contemporană a cîştigat o concepţie istorică nouă şi ea oferă azi, ca orientare şi informaţie, posibilitatea de a trece la elaborarea tratatului de istorie a teatrului în Romînia.

Obiectul de studiu

ry Istoriografiei teatrale îi revine sarcina sistematizării unui domeniu vast de cercetare. în ^ • urmă cu un sfert de veac, teatrologii romîni şi-au pus problemele fundamentale ale istoriei şi teoriei teatrului. « Ca să studiezi varietatea fenomenului in teatru — scrie Camil Petrescu — e necesar mai întîi să ştii anume *ce este teatrul,* tocmai pentru ca să ştii ce manifestări pot fi numite cu adevărat teatrale»[6]. Urmărind situarea teatrului în limitele genului spectacol şi descrierea sistematică a obiectului, autorul lucrării *Modalitatea estetică a teatrului* susţine că « selecţionarea şi polarizarea materialului nu se poate face decît în funcţie de un concept teoretic»[7]. Camil Petrescu pleacă de la premisa că nu există o definiţie completă

[3] I. L. Giragiale, *Opere,* 3 voi., studiu introductiv de Silvian losifescu. Bucureşti, 1950, 1952, 1962; T. L. Gitîigîale, *Teatru,* lucrare omagială cu ocazia centenarului naşterii sale (1852—1952), Bucureşti, 1952; Sicii Alexaudrescu şi Radu Beligan, *Caiet de regie pentru a O samare pierâutăl) de I.* L. *Caragiale,* Bucureşti, 1953; V. Alecsandri, *Teatru,* 2 voi-, Bucureşti, 1952-1953; G. C. Nicolescu, *V. Alecsandri. Via/a ;î opera.* Bucureşti, 1962; B. Ştefănescu-Delavrancea, *Teatru,* Bucureşti, 1957; Al. Davîla, *V/aicu Voia,* Bucureşti, 1957; I. L. Caragiale, *Despre teatru,* antologie. Bucureşti, 1957; *Primii noştri dramaturgi,* antologie. Bucureşti, 1956, 1961; Camil Petrescu, *Teatru,* Bucureşti, 1960; B. Elvin, *Camil Petrescu,* Bucureşti, 1963; G. M. Zamfirescu, *Teatru,* Bucureşti, 1957; Victor Ion Popa, *Teatru,* Bucureşti, 1956; Victor EFtimiu, *Teatru,* Bucureşti, 1956; Tudor Muşatescu, *Teatru,* Bucureşti, 1958; M. Sebastian, *Opere alese.* Bucureşti, 1956, 1962; I. Slavici, *Teatru,* Bucureşti, 1963.

[4] Simioii Altetescu şi FI. Tornea, *Teatrul Naţional « I. L. Caragiale» (1852—1952)* (monografie), Bucureşti, 1956; Florio Tornea, *Un artist cetăjean, Coslache Caragiale,* Bucureşti, 1954; Mircea Mancaş, *Aristi^a Womanescu,* Bucureşti, 1957; Victor Bumbeşti, *Aristide* D«ve/™<&, Bucureşti, 1957; Letiţia Gîţă, *Mibail Pascaly,* Bucureşti, 1959; V. Brădăţeanu, *Gr. Manolescu,* Bucureşti, 1959; Tudor Şoimaru, *Gr. Manolescu,* Bucureşti, 1960; M. Vasiliu, *Ion Bre^eanu,* Bucureşti, 1959, *Tony Bulandra,* Bucureşti, 1960, *Lucia Sturz" Bulandra,* Bucureşti, 1962; Ion Breazu, *Contribuţii la istoria teatrului romînesc din Transilvania,* Cluj, 1956, *Începuturile criticii dramatice romUie; Critica lui I. EJiade, I. Gbica, C. A. Rostiţi, N. Filimon, Al. Odobeicu, B. P. Hasdeu, M. Eminescu, I. L,. Caragiale* etc, în *Stadii fi cercetări de istoria artei,* 1956 şi urm.; 1. Massoff, *Teatrul romînesc. Privire istorica.* Bucureşti, 1961; Simion Altcrescu, A. Costa-Foru, O. Flegont, M. Blrbuţă, *Teatrul In Rominia după 25 August 1944,* Bucureşti, 1959; Vicu Mindra, *însemnări despre literatură si teatru.* Bucureşti, 1958; V. Silvestru, *Teatral Naţional la Paris,* Bucureşti, 1957.

Lucrări de istoria teatrului universal, au publicat: Octav Gheorghiu, *Istoria teatrului universal.* Bucureşti, Î958, 1963; Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului,* voi. I, Bucureşti, 195B; Silvia Cucu, *Istoria teatrului rus.* Bucureşti, 1962; H. Deleanu, *Istoria teatrului universal,* voi. T, Bucureşti, 1963.

[5] L. Sturza Bulandra, *Amintiri. . . amintiri. . .,* Bucureşti, 1956; V, Majumilîan, *Evocări,* Bucureşti, 1956; G. Ciprko, *Măscărici şi mi^gălici,* Bucureşti, 1958; N. Niculescu-Buzău, *Suveniruri teatrale.* Bucureşti, 1956; Măria Filotti, *Am ales teatrul.* Bucureşti, 1961; Ion Manolescu, *Amintiri,* Bucureşti, 1962.

Au fost retipărite: Aristizza Romancscu, *Amintiri,* Bucureşti, 1961; C. I. Nottara, *Amintiri,* Bucureşti, 1960.

[6] Qirriil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului.* Bucureşti, 1957, p. 5-6.

[7] *ibidem,* p. 24.

a conceptului dc *teatru* şi că se consider
autorul îl confruntă cu definiţiile date teat
din toate timpurile. Camil Petrescu n
conceptului de teatru în multiplele sale for
ce priveşte specificitatea obiectului studia

Pentru istoria teatrului, delimitarea
tală. Necesitatea de a studia istoria artei tea
noastre solicită o judicioasă selectare şi p
istoricului de teatru. Definirea si delimitare
si isroric este necesară pentru însăşi structu
tatea de reînnoire a fenomenului teatral,
sului istoric, cît şi esenţa şi legile proces
puţine ori a determinat pe unii istorici s
porneşte de la ideea că teatrul este o for
teatrale si, ca atare, ţine seama de diferen
tot ce intră în categoria spectacol este tea
sfera caracteristică acestuia. Spectacolul s
dans, euritmie, virtuozitate atletică şi acrob
cadrul unor manifestări în care nu este p

Diferitele forme ale conştiinţei soc
prin modul de reflectare a realităţii. Partic
plastică ş.a. — sînt determinate de mod
teatrului are, din punct de vedere esteti
modalităţilor sale de expresie artistică, eve

în arta teatrală, imaginea artistică «
anumit personaj (portretul unui om), fie
(spectacolul— *N. tis.)»*[9]. Ca orice imagine
organică dintre creator şi materialul creaţ
de conţinutul vieţii şi cu o mare influenţ
ficul teatrului este determinat de modalita
colul dramatic, ca produs final al artei teat
structurii particulare şi caracteristicilor ca
specifice altor arte. Spectacolul cuprinde
desfăşoară în timp şi spaţiu şi în care acto
personajului *scenic* creat de el. Imaginea te
şi aceasta dă teatrului caracterul de artă p
distinctă, spre deosebire de operele de artă
Imaginea teatrală are un caracter m i m e t
să *re-cree^e* viaţa în acţiune şi in vorbire
ocazional, în portretistică sau în pictura
sau nonfigurative. Imaginea teatrală insă nu

Preocupat de această problemă încă la sfîrşitu
secolului trecut şi făcînd distincţia între literatur
şi teatru, Caragiale arăta că, dacă prima se mărgineşt
«la a închipui imagini, a gîndi asuprS-le şi a transmit
autorului prin cuvinte acele imagini şi gîndiri»
î"?^'."bazat pe conflictele între oameni', trebuie s

condiţie *sine qua non* a teatrului, căci mijlocul principal de constituire a imaginii teatrale este redarea, reprezentarea, recrearea gîndurilor, a sentimentelor, a faptelor, a acţiunilor omului. Imaginea teatrală are totodată un caracter i n t e r p r e t a t i v, ceea ce face ca produsul artistic final, spectacolul, să difere calitativ de la o reprezentare la alta. Comparînd spectacolul cu construcţia arhitectului, Caragiale arată că, spre deosebire de aceasta, « construcţiile» spectacolului « se fac în mişcare; încep, se petrec şi se sting în cîteva momente sub atenţia noastră şi, voind să se repete, sînt totdeauna altfel, fiindcă materialurile lor sînt însufleţite»[11]. în sfîrşit, imaginea teatrală are un caracter s i n t e t i c, este rezultatul unei fuziuni de elemente distincte, care se contopesc în opera de artă teatrală. Sinteza se realizează, în primul rînd, între literatura dramatică şi arta interpretativă, dar imaginea teatrală rezultă nu numai din unirea acestor două componente fundamentale, ci şi din fuziunea lor cu regia, scenografia, muzica, coregrafia etc.

Caracteristicile specifice imaginii teatrale ne arată că ea se constituie atunci cînd actorul, « primind un rol sau altul (dintr-o operă dramatică — *N. ns.),* însuşindu-şi-I cu ajutorul calităţilor sale psihofizke (calităţile actoriceşti. — *N.ns.)* se transfigurează, se reîntruchipează într-o altă fiinţă şi, în această nouă calitate, de imagine scenică, acţionînd în numele acestei alte fiinţe, adică făcînd acte de voinţă care urmăresc atingerea unui anumit ţel, el apare în faţa spectatorilor, care percep arta lui în procesul spectacolului»[12].

Definirea teatrului ca o contopire, o asociere sau chiar ca o sinteză a artelor este inexactă, deoarece nu ţine seama de specificul imaginii scenice, care deosebeşte arta teatrală de toate celelalte arte şi care este proprie teatrului în toate formele sale istorice. Spectacolul teatral este un s i s t e m de i m a g i n i t e a t r a l e şi opera dramatică, actorul, regia, plastica, muzica se supun legilor spectacolului pentru a releva ideea dramei prin imagini teatrale. Esenţa artei teatrale nu constă în includerea simultană a mijloacelor plastice şi expresive a mai multor arte, căci spectacolul se naşte nu ca o însumare a lor, ci ca un fenomen artistic nou, specific structurii imaginii teatrale. Teatrul, ca să existe efectiv ca o artă independentă, «trebuie să pună in serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul Iui teren»[13].

Se impune concluzia că modul specific de manifestare a artei teatrale este imaginea teatrală, creată în primul rînd prin intermediul actorului, factor principal în procesul transpunerii scenice a realităţii conţinute în opera dramatică. Bazat pe principiul fundamental al sistemului Stanislavski că materialul uman, actorul, constituie elementul principal pentru afirmarea adevărului în teatru[14], Camil Petrescu susţine că « elementul de bază, cel care condiţionează prin existenţa lui existenţa însăşi a teatrului este actorul, căci istoria teatrului ne arată faze în care lipsea textul, lipseau decorurile, dar nu se poate închipui un teatru fără actori»[15].

Creaţia actorului este însă condiţionată de contactul cu publicul, de faptul că actorul trebuie să reia procesul de creaţie de fiecare dată de cîte ori vine în contact cu acesta. Teatrul este o artă de comuniune, care transmite prin spectacol o realitate concretă şi răspunde astfel nevoii organice de cunoaştere a naturii umane, necesităţii de frumos a publicului. Acesta acceptă convenria spectacolului, fiind conştient de faptul că actorii *interpretează* anumite

[11] I. L. Caragiale, *Ceva detpri teatru,* în *Epoca* din 13 decembrie 1896.

[12] A. D. Avdeev, *Originea teatrului.* Moscova—Leningrad, 1959, trad. I.S.R.S., p. 45.

[13] I. L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură?,* în *Epoca* din 8 august 1897.

teatrală expresiva şi convingătoare, K. Stanislavski ii cere acestuia să poată provoca in el în orice moment starea de spirit necesară celei mai sincere prezentări a personajului, stabilind un proces specific de cunoaştere a realităţii.

[15] Camil Petrescu, *op. cit.,* p. 131.

caractere. « Comuniunea publicului cu spectacolul este pur c
nivelul lumii şi omului pe cate personajele scenice le reprezin
om din sală, accept să le văd existînd»[16].

Istoriografia teatrală actuală nu limitează discuţia, atunc
ficul artei teatrale, la problema caracterului perisabil al teatru
problema perceperii directe de către spectatori a artei actorului.
purtate în jurul specificului artei teatrale[17] nu au dus încă la p
specificului teatral, istoriografia modernă a stabilit că elementul sp
teatrală sî acest lucru este fundamental pentru istoria teatrului,
spectaculare în funcţie de prezenţa imaginii teatrale delimitează
aria obiectului de studiu al istoriei teatrului.

Imaginea teatrală caracterizează existenţa teatrului în toate
primare ale teatrului sînt la o distanţă uriaşă de complexitatea
Literatura de specialitate cunoaşte însă autori care, încercînd de
de studiu, consideră că istoria teatrului trebuie să înceapă cu
teatrului medieval-religios[18]. Dacă în astfel de împrejurări se m
gere a obiectului de studiu al istoriei teatrului, fără a se ţine se
istorice a imaginii teatrale, istoriografia cunoaşte de asen
lărgire nejustificată a sferei istoriei teatrului. I. Gregor, de
teatru pînă la anularea oricăror limite dintre teatru şi toate
Poziţia istoricilor care extind nelimitat aria fenomenului teatral p
ritual, joc, procesiune etc. poate constitui un obiect de studiu al i
generalizare duce însă la greşeala confundării elementului tea
la ignorarea imaginii teatrale ca o condiţie a specificului artei

L. Dubech[21] neglijează specificul artei scenice cînd consic
gen literar şî că arta dramatică a început prin poezie; Heinz Kin
manifestările care au precedat teatrul cult din Grecia antică —
originea teatrului european apusean. Robert Pignarre[23] contrazic
prima manifestare teatrală ar fi constituit-o corul dionisiac şi
scenă dramatică în picturile rupestre reprezentînd dansatori acop
nu ajunge să facă constatarea că arta teatrală a apărut legată de
toreşti mimetice au avut un caracter utilitar, pe care l-au pierd
terului estetic.

în fond, arta teatrală s-a constituit din nevoia de cunoaşte
« în paleoliticul superior iau naştere şi artele spectaculare (d
reprezentînd «repetiţii» de masă ale vînătoriî şi ritualurile
Dacă noţiunea de teatru s-ar restrînge Ia teatrul cu actori
cunoaşte niciodată originile teatrului şi multe probleme ale teat
uneori neexplicate.

[16] H. Gouhier, în *Thiâfre et collectivite, De la communion au theâtre.* Paris, 1953, p. 17.

[17] Vezi lucrările celui de-al doilea Congres internaţional de istorie a teatrului de la Veneţia, 1957, ale Conferinţei teatrologilor şi istoricilor de teatru de la Moscova, 1958, şi discuţiile purtate de specialişti (VB. Gherngros, Ed. Stadler, St. Mokulski, G. Pacuvio, H. Kindermann, F. Hont).

[18] M. Fuchs, *Precis de iitterature thcătrale. Antiquiti &ecque et latine.* Paris, 1945. L. Dubech, *Histoire*

del Teatre Dramm
[19] G. Bapsr, *Ess*
1893.

[20] I. Gregor, *W*
1933, p. 7 şi urr

[21] L. Dubech,

[22] H. Kindermar
Salzburg, 1959.

[23] R. Pignarre, *I*

[24] *Bonele estetici*

Teatrul se dezvoltă ca o artă constituită la Începuturile societăţii împărţite în clase, cînd apare drama cultă şi actorul profesionist, dar încă din comuna primitivă au existat forme de reprezentare scenică in care este prezentă o tramă dramatică şi un inrerpret actor. Acesta se află însă abia la începutul procesului in care omul poate concepe propriul său corp ca pe un mijloc necesar înfăţişării unui alt om sau alt animal. Studierea acestor forme primare este necesară pentru a cunoaşte mijloacele pe care le-a folosit arta teatrală din cele mai vechi timpuri.

In general, istoria teatrului devine istoria genului de artă respectiv numai atunci cînd urmăreşte evoluţia procedeelor specifice, care variază în arta teatrală a diferitelor epoci în funcţie de apariţia dramei culte, în funcţie de perfecţionarea mijloacelor artistice interpretative, de apariţia regizorului sau dezvoltarea tehnicii moderne. Istoriei teatrului îi revine sarcina să analizeze caracteristicile teatrului de la o epocă la alta — de la sincretismul manifestărilor teatrale primitive şi pînă Ia complexitatea teatrului modern— , să studieze morfologia elementelor artistice folosite în reflectarea realităţii obiective, să urmărească evoluţia sistemului de imagini artistice, modul in care se schimbă şi se îmbogăţesc formele şi mijloacele de expresie ale teatrului.

Metoda 2 Aplicarea în cercetarea istoriografică teatrală a procedeelor metodice folosite de -*J** istoriografia marxistă permite determinarea obiectivă a fenomenului artistic studiat şi stabilirea rolului pe care-1 are teatrul alături de celelalte arte în procesul complex de interacţiune dintre bază şi suprastructură.

Metoda de cercetare şi interpretare a materialului istoric porneşte deci de la ideea importanţei determinării obiective a fenomenului şi a analizei interacţiunilor dintre teatru şi celelalte ramuri ale artei, însistînd îndeosebi asupra punctelor de incidenţă dintre teatru, literatură şi muzică. în această lumină, moştenirea artistică teatrală trebuie studiată pe baza unui material istoric concret, pe baza respectării faptului istoric, în lumina spiritului dialectic care să releve pregnant caracterul contradictoriu al fenomenelor, epocilor sau personalităţilor artistice. Este necesar să fie evitate tendinţele de vulgarizare, de adaptare a faptelor istorice la construcţii preconcepute, sau încercările de explicare exclusiv economko-socială a istoriei teatrului. O prezentare cu adevărat obiectivă a istoriei teatrului este de neconceput fără arătarea contradicţiilor din procesul de dezvoltare a artei teatrale, fără arătarea luptei reale dintre tendinţele progresiste şi cele reacţionare. în lumina tezei despre lupta dintre cele două culturi în sînul unei naţiuni, este posibilă evidenţierea faptului că, din perioada constituirii naţiunii, istoria teatrului romînesc este condiţionată de lupta continuă între două tendinţe contradictorii.

Din aplicarea principiilor metodologice ale materialismului istoric la istoria teatrului se desprinde necesitatea raportării istoriei teatrului naţional la istoria universali a teatrului, şi în special la istoria teatrului din ţările vecine. Aceasta contribuie Ia înţelegerea mai cuprinzătoare a fenomenului teatral în dezvoltarea sa generală.

Un alt criteriu adoptat este acela al studierii fenomenului teatral în unitatea sa dramatic-spectaculară. Obiectul tratatului este fenomenul artistic-teatral, şi de aceea este necesară studierea *în ansamblu,* şi nu pe branşe, a tuturor elementelor teatrale. Istoria teatrului este o ştiinţă aparte de istoria literaturii dramatice, ea nu se poate confunda cu o istorie a literaturii dramatice; fiecare operă dramatică, fiecare curent în dramaturgie pot fi puse în valoare din punct de vedere literar prin analiza istorică-literară, dar din punct de vedere teatral numai prin încadrarea lor în complexul dezvoltării culturii teatrale naţionale. De aceea, o dată cu analiza substanţei operelor dramatice din punct de vedere literar, se urmăreşte influenta pe care a avut-o dramaturgia asupra dezvoltării şcolilor teatrale interpretative.

Analiza istorică a fenomenului artistic teatral
cînd se ţine seama de influenţa reciprocă dintre teatru
în această problemă este esenţială atit in discutarea ra
si spectator, cit şi în analiza critică a compoziţiei s
anumite epoci istorice. Discutînd despre caracterul
nogov spune, pe bună dreptate, că « fiecărei perioad
formă deosebită de percepere a artei»[25]. Această f
analiză condiţionată de viaţa materială a societăţii –
de gustul artistic. Jean Vilar susţine că « noţiunea
false, subiecte impracticabile, abstracţii inutile dacă n
înaintea organizatorului, noţiunea de societate»[26].
tică a structurii publicului. Publicul nu este omoge
în clase, din clase şi pături sociale diferite, şi chiar în s
este diferenţiat prin nivel de cultură, simţ estetic. A
comuniune[27], o artă al cărei obiect se constituie n
în existenţa sa tranzitorie trezeşte reacţia publicului,
în diferite perioade. Teatrul are, in general, un i
recreativ. Analiza publicului trebuie să arate în ce m
complexă şi totodată în ce măsură reacţia colectivă a
si formei artei teatrale. Spectatorul nu este însă un
concepţia, mentalitatea, isi îmbogăţeşte fantezia, ni
a cădea în exagerări de felul celei a lui Peladan[28],
clasicismului francez (Corncille, Racine) în compara
inferioritatea publicului aristocrat din acea vreme, sau î
care cere o istorie a publicului ca o a doua emisfe
să se ţină seama de influenţa pe care publicul a ex
numai legat de legile de dezvoltare generală ale s

Istoriei teatrului îi revine deci sarcina de a s
şi evoluţiei istorice, natura şi caracteristicile artistice
de influenţare reciprocă dintre teatru şi public. Toate a
a teatrului din punct de vedere estetic. Problemele
regie, scenografie, de teorie a artei actorului şi reg
critica dramatică sint studiate în funcţie de lucrul
teatrul modern: reprezentarea omului pe scenă.

Prezentarea imaginii omului în dramă, în spe
rului, solicită istoricului de teatru mijloace specifi
reprezentării scenice care dispare o dată cu căderea
fiecare factor care contribuie la constituirea spectac

[25] Gh. Tovstonogov, *Strisoari către N. V. Ohlopkos,* în *Regie,; contemporaneitate.* Bucureşti, trad. A.T.M., 1960, p. 25.

[16] Jean Vilar, *Du speitateur el du public,* in *Theâtre tt col/eitivitS,* Paris, 1953, p. 109.

«Puterea sa, ca şi prestigiul sau sint fundate

şi a s
şi spe
Concl
£« V
Paris,
aa V

structura dramei, stilul regiei, al actorilor, decorurile şi costumele, publicul, care condiţionează efectul emoţional al artei teatrale prin impulsurile sale de ordin social, politic, moral.

De aceea, o dată cu intrarea în analiza etapei dezvoltării teatrului cult de la începutul secolului al XIX-lea, dincolo de istoricul propriu-zîs al activităţii teatrale, sînt dedicate capitole speciale, de sinteză, istoriei dramaturgiei, artei actorului, criticii dramatice şi concepţiilor despre teatru în diferite perioade istorice. Desigur că analiza estetică a teatrului trebuie făcută în funcţie de fiecare etapă de dezvoltare a acestuia, în funcţie de metoda artistică care stă la baza teatrului, de esenţa metodei de creaţie.

Deosebit de importantă este analiza istorico-estetică a teatrului din momentul în care arta teatrală a căpătat complexitatea teatrului modern. Problema studierii curentelor în arta teatrală presupune studierea metodelor de creaţie, a mijloacelor de expresie artistică specifice, dar implică în primul rînd raportarea curentului respectiv la modalitatea şi capacitatea de reflectare a realităţii. Clasicismul, romantismul, naturalismul, realismul au fost prezente în dezvoltarea istorică a teatrului nostru în mod succesiv şi de multe ori simultan. Diferenţierea calitativă a diferitelor şcoli teatrale este absolut necesară, dar în primul rînd este necesară abordarea istorică concretă a fenomenului teatral din punctul de vedere al criteriului general valabil pentru arta teatrală din toate timpurile şi de toate formele: în ce măsură teatrul reflectă realitatea obiectivă şi exprimă veridic idealurile înaintate ale epocii respective, cu mijloace artistice caracteristice artei dramatice.

Problema determinării realismului artei teatrale în diferite etape de dezvoltare este una din sarcinile cele mai importante şi complexe ale istoricului de teatru, căci numai astfel poate fi scos în evidenţă rolul cognitiv, social-educativ, estetic al teatrului, cu atît mai mult cu cît imaginile scenice folosite înfăţişează adevărul vieţii, generalizează experienţa de viaţă, o sintetizează şi îi comunică spectatorului semnificaţia ei.

Realismul trebuie privit însă ca o categorie istorică. Interpretări dogmatice au făcut ca evoluţia artei scenice să fie privită prin prisma îngustă a luptei dintre realism şi antirealism. Acest mod schematic, nediferenţiat de analiză a istoriei artei teatrale duce la generalizarea şi unificarea calitativă a realismului pentru toate epocile istorice, la discutarea rigidă şi lipsită de supleţe a celorlalte curente: clasicismul, romantismul etc. Realismul trebuie discutat si ca metodă de creaţie, şi ca un curent în istoria artei; lupta pentru veridicitate este însă o trăsătură caracteristică artei realiste din toate timpurile. De aceea problema realismului în artă solicită o înţelegere largă; realismul — ca metodă de creaţie — n-a apărut dintr-o dată, formarea curentului realist este rezultatul unui îndelung proces istoric, care ajunge la maturitate abia în secolul al XIX-lea. Realismul nu s-a dezvoltat luptînd în mod exclusivist împotriva celorlalte metode de creaţie şi nu s-a manifestat la fel şi în formă pură în toate vremile.

Realismul dezvăluie legile lăuntrice ale realităţii pentru că reflectă realitatea în mod concret istoric; dar nici ca metodă, nici ca orientare reflectarea veridică a vieţii nu poate fi identificată cu noţiunea de realism. Realismul cunoaşte diferite tendinţe, contradicţii, şi istoria teatrului nu poate face abstracţie de diversitatea curentelor artistice. Deosebirile dintre curente sau şcoli artistice nu pot fi nici absolutizate, luate ca fenomene izolate unele de altele, nici subordonate unei accepţii care înglobează realismului creaţii de artă care aparţin altor orientări artistice numai pentru că înfăţişează viaţa cu mai puţină sau mai multă veridicitate. « Realism ! Acest termen nu poate fi abstractizat, nu poate fi aplicat tuturor genurilor şi domeniilor artelor, fără completările şi precizările substanţiale pe care le reclamă specificul fiecărei arte» [30].

Pentru a releva caracteristicile artei teatrale în diferite epoci isto
operei dramatice, a creaţiei actoriceşti sau regizorale, a spectacolu
teatrale constituit în prezenţa publicului. Trebuie să se ţină se
si conţinutul diferit al realismului, ca orientare şi metodă de cre
incipiente şi pînă la realismul critic şi realismul socialist. Nu treb
metodele de creaţie nu-i însoţită întotdeauna de o reciprocă ne
orientări artistice au coexistat în teatrul nostru, că atît în dramaturg
curentele n-au fost exclusiviste şi romantismul a însoţit de cele

De o mare importanţă este pentru istoria teatrului stabilirea
fice ale diferitelor orientări şi şcoli artistice, ale diferiţilor actori dr
actoriceşti a teatrului n-ar fi numai o deficienţă de metodă, ea
ceea ce priveşte înţelegerea deplină a fenomenului teatral, în anal
complexe, condiţionată de dualitatea literar-scenică. Determinarea
artistice este în funcţie de evitarea prezentării schematice prin însu
şi pozitive sau prin stabilirea mecanică a unor limite care nu ţin s
analize de ansamblu a personalităţii studiate. Valoarea operei artis
numai prin stabilirea cadrului social-istoric, ci totodată prin îmbin
ciale cu analiza psihologică, în aşa fel încît personalitatea artistică
legătură cu sarcinile puse de epoca respectivă, în funcţie de atitudin
nimente istorice şi faţă de creaţie şi totodată în funcţie de
creaţiei sale, a originalităţii. Prezentarea monografică a celor ma
artistice este utilă înţelegerii artei teatrale din trecut şi îndeoseb

<•

Istoria teatrului se află însă întotdeauna în faţa unei probler
rialul pe care trebuie să-l studieze, *reprezentarea scenică, spectacolul,*
reconstituirii artei scenice, a ceea ce Lessing numea *tranzitoriul* arte
tarea surselor specifice. « Documentul cel mai complet, textul, nu-i
a spectacolului aşa cum era, deoarece interpretarea pe scenă est
tică şi de fantezie» [31], cu care istoricul nu mai poate veni în con
actorului — problemă fundamentală a istoricului de teatru — este
calea documentării: procedînd la identificarea şi clasarea documen
tuirea biografiei artistice şi a cronologiilor rolurilor reprezentate, s
tice, iconografia existentă, iar pentru teatrul mai recent ascultînd v
nînd ecranizările existente. Documentarea reprezintă numai o prir
cului de teatru. Analiza bazei documentare, determinarea valorilor
documentelor şi deci selectarea materialului istoric pe baza unui
înlăture faptele neesenţiale, interpretarea lor critică şi îndeosebi
istoricului pot duce la reconstituirea artei scenice. Analiza critică şi s
contribuţia pe care poate să o aducă fantezia istoricului, bineînţel
contradicţie între elementul evocator şi rigoarea ştiinţifică.

A Istoria teatrului în România comportă în primul rînd criter
Pornind de la principiile fundamentale ale materialismului
de artă şi adoptînd criteriile ştiinţifice de periodizare a istorie

dezvoltarea societăţii pe teritoriul ţării noastre, se va putea da fiecărei probleme, fiecărui reprezentant al culturii noastre teatrale locul corespunzător din punct de vedere istoric-artistic. Numai adoptînd criterii ştiinţifice de periodizare se poate obţine o imagine clară a dezvoltării istoriei teatrului din cele mai vechi timpuri. Periodizarea ajută la prezentarea istoriei teatrului ca o suită de fenomene condiţionate, în ultimă analiză, de dezvoltarea social-economică, legate unele de altele şi care urmează o linie ascendentă. Istoria teatrului nu va mai apărea ca o acumulare de înttmplări izolate şi nici ca o sumă a istoriilor diverselor perioade, ci va deveni o imagine ştiinţifică a istoriei artei dramatice ca proces unic şi continuu.

Urmărindu-se prezentarea istoriei teatrului din cele mai vechi timpuri, este firesc ca periodizarea acesteia să pornească de la condiţiile de dezvoltare istorică a societăţii de pe teritoriul ţării noastre. Cele cinci tipuri de orînduiri sociale constituie criteriul de bază al periodizării istoriei teatrului nostru. împărţirea istoriei teatrului romînesc pe baza tipurilor fundamentale de orînduiri ale umanităţii trebuie făcută însă ţinînd seama de specificul dezvoltării culturale a ţării noastre.

Desigur că această împărţire a istoriei teatrului nu obligă să se acorde fiecărei trepte de dezvoltare aceeaşi importanţă sau un spaţiu proporţional cu durata în timp a orînduirii respective. Pentru orînduirea comunei primitive, cu toată durata ei întinsă, problema se reduce la elementele teatrale care apar încă din epoca reprezentărilor magice, axate pe cultul fertilităţii şi pe trecerea spre adorarea forţelor naturii. O dată cu dezvoltarea fenomenului teatral în epoca sclavagistă (din secolul I î.e.n. şi pînă în secolul al X-lea e.n.), se studiază manifestările din perioada înfiinţării coloniilor greceşti în Dobrogea, influenţa elenistică şi romană asupra manifestărilor teatrale locale din sclavagism, cînd, datorită împărţirii societăţii în clase, arta cunoaşte noi legi de dezvoltare. Acest lucru este îndeosebi necesar pentru a se putea cunoaşte originile teatrului popular şi influenţele exercitate de răspîndirea creştinismului şi de migraţiile popoarelor asupra manifestărilor spectaculare de pe teritoriul ţării noastre. Lunga perioadă a feudalismului (secolul al X-lea — secolul al XDX-lea) constituie pentru istoria de specialitate subiectul prezentării fenomenului teatral în funcţie de cultura curţilor feudale şi de cultura populară, ţinînd seama de faptul că principalii producători de artă sînt clasele de jos.

Studierea manifestărilor cu caracter teatral din aceste perioade este importantă pentru stabilirea evoluţiei imaginii teatrale din cele mai vechi timpuri, pentru a sesiza elementele teatrale în care imaginile sînt descompuse şi îndeosebi pentru a releva elementele care se vor constitui în imagini teatrale.

Elementul istoric teatral precumpănitor al epocii feudale îl constituie teatrul popular, dar este practic imposibil de stabilit — din punct de vedere istoric — limita inferioară a perioadei în care apare teatrul popular. Manifestările teatrale populare vin cu mult de dincolo de secolul al X-lea e. n. şi se continuă în timp, după secolul al XlX-lea, în zilele noastre. Din punct de vedere istoric-teatral, trebuie acordată o importanţă din ce în ce mai cuprinzătoare fenomenelor de cultură din perioada destrămării orînduirii feudale şi a formării relaţiilor capitaliste de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, cînd «nici o cultură naţională nu se mai putea dezvolta în sine, (...) fără a suferi influenţa altor culturi»[32] şi cînd arta devine preocuparea artiştilor profesionişti.

Fenomenul caracteristic artei moderne este dezvoltarea celor două culturi în sînul culturii naţionale. în această perioadă, fenomenul istoric general şi, implicit, cel cultural

cunosc o complexitate care solicită stabilirea unor subperioade defin
liinită mult mai uşor de precizat în domeniul artei culte. Este n
cult să fie împărţită, dincolo dc periodizarea după criteriul orîndui
împărţirea pe epoci (de pildă în sinul formaţiunii social-economic
criteriile generale ale periodizării cu criterii auxiliare, care dau
specifice ale fenomenului artistic studiat. în general, sfîrşitul secol
jumătate a secolului al XlX-lea cunosc o dezvoltare asemănătoa
artă atît în timp, cît şi din punct de vedere tematic. Istoricii a
situează începuturile artei moderne în deceniul al patrulea al veacului
picturii laice de şevalet a portretului, fenomen subsidiar dezvolt
teatru acest deceniu ar putea fi acceptat ca fiind cel al începutului te
apariţia portretului cu semnificaţie socială coincide cu apariţia
întruchiparea lor scenică.

Desigur că între deceniile al doilea şi al cincilea ale secolu
formare' a teatrului cult — se pot preciza, în funcţie de evoluţia
mai multe subperioade, dar specificul dezvoltării dramaturgiei ş
distincţie între subperioada care începe cu primele spectacole din Ţar
(1816—1819) şi se încheie cu Societatea filarmonică (1833—1835
monic-dramatic (1836) şi subperioada care urmează pînă la re
specifică a artei poate solicita date-limită deosebite de cele istoric
la 1848 constituie pentru volumul I o dată-limită numai pentru
revoluţiei, teatrul cunoaşte o densitate de manifestări pe plan
pretativ care sînt expresia avîntului cultural paşoptist şi totod
artei teatrale naţionale moderne.

Următoarele volume sînt destinate istoriei teatrului în ep
perioada construcţiei socialismului după Eliberare. Epoca capita
doua jumătate a secolului al XIX4ea — şi în special în ultimu
caracterizează prin dezvoltarea mişcării muncitoreşti şi amplifica
Consolidarea forţelor democratice determină o cultură cu ca
nică tendinţă de a oglindi realitatea socială, agravînd confli
cratică şi cultura claselor dominante. După consolidarea regimulu
în anii 1849—1877, şi pînă la Eliberare, se accentuează tendin
teatrul ca un instrument de diversiune. La sfîrşitul secolului al
secolului al XX-lea, teatrul se dezvoltă în condiţiile unei tot ma
două culturi. Tratarea largă şi amănunţită a istoriei teatrului în
ficată de faptul că acum realismul capătă o pondere nouă în artă
această perioadă dramaturgia naţională, arta actorilor şi gîndirea e
la nivelul culturii teatrale europene. Este epoca în care, alături
"G." Coşbuc, Al. Vlahuţă, M. Eminescu, I. L. Caragiale şi B.
alături de compozitori ca Ciprian Porumbescu sau Ed. Caudella,
rescu sau I. Andreescu, se situează marii actori Gr. Manolesc
C. I, Nottara etc. Este epoca dezvoltării criticii ştiinţifice, a încep
tărilor sociale in literatură.

Teatrul, în perioada capitalismului intrat în faza imperialis
postbelică de relativă stabilizare a capitalismului, criza econom
Şi dictatura fascistă. Istoria teatrului, ca şi istoria întregii cultu
vreme, este legată de lupta P.C.R. împotriva culturii decadente,

fenomenele de decădere a teatrului în perioada crizelor economice şi a fascizării ţării, pătrunderea formalismului, in contradicţie cu activitatea teatrală a cercurilor muncitoreşti, a grupărilor de avangardă şi a celor mai mulţi dintre scriitorii şi artiştii dramatici, care au continuat şi apărat tradiţia realistă în dramaturgia şi arta scenică naţională.

în sfirşit, ultimul volum va fi dedicat dezvoltării teatrului în perioada revoluţiei culturale In Republica Socialistă România, în perioada formării culturii noi. Istoria teatrului după 23 August 1944 — cînd Romînia intră în perioada desăvîrşirii revoluţiei burghezo-democrate, penrru a trece la revoluţia socialistă — este istoria unei etape calitativ noi, superioară perioadei anterioare. Arta teatrală va fi studiată în această ultimă perioadă istorică, în care ţara noastră cunoaşte începutul unui al cincilea tip de orlnduire socială, socialismul, în funcţie de caracterul partinic şi de specificul formării culturii socialiste: « . . . Cultura proletară nu este ceva care vine nu se ştie de unde, nu este o născocire a oamenilor care îşi zic specialişti in cultura proletară. Toate acestea sînt curate prostii. Cultura proletară trebuie să apară ca o dezvoltare firească a acelui bagaj de cunoştinţe pe care omenirea le-a elaborat sub jugul societăţii capitaliste, al societăţii moşiereşti, al societăţii birocratice »[a3].

Teatrul contemporan, devenit un factor activ în epoca de culturalizare a maselor, prin importanţa socială pe care o are ca mijloc de influenţare şi educare a gustului artistic, ridică din punct de vedere istoric problema modului în care se dezvoltă literatura dramatică şi arta scenică. Se formează azi o nouă şcoală teatrală românească, o şcoală care, înţelegînd forţa şi însemnătatea marilor tradiţii clasice, preia rot ceea ce este valoros din cultura trecutului şi, prin considerarea acestei culturi din punctul de vedere al marxism-leninisrnului, face din ea o parte integrantă a culturii noi, pătrunsă de ideile socialismului. Aceasta este una din problemele fundamentale ale istoriografiei teatrale contemporane.

Periodizarea istoriei teatrului în funcţie de istoria generală a Romîniei, în perioade care nu alcătuiesc cercuri închise, dar şî în funcţie de specificul dezvoltării artelor în diferite orînduiri, permite construirea unui tablou logic, închegat, care exprimă dezvoltarea continuă în timp a teatrului nostru, creşterea organică de la inferior la superior de-a lungul veacurilor.

Tratatul va cuprinde cinci volume: volumul I, de la începuturi pînă la 1848; volumul al II-lea, de la 1849 la 1877; volumul al IU-lea, de la 1878 Ia 1918; volumul al IV-lea, de la 1919' la 1944, şi volumul al V-lea, perioada de după Eliberare.

Dorinţa colectivului de autori este ca fiecare volum şi fiecare capitol al acestui tratat să evidenţieze tendinţele generale ale artei teatrale, să explice cauzele care au determinat apariţia diverselor sale forme, să facă sudura între faptele istorice şi să sublinieze continuu modul in care, în fiecare epocă, teatrul — alături de celelalte arte — reflectă preocupările majore şi gîndirea vremii.

TI
ÎN ORÎ
PRECAP

V. I. Lenin, D... ...ltă... ...i... B...ti, E.S.P.L.P., 1957, p. 335.

Capitolul I

ELEMENTE DE ARTĂ TEATRALĂ ÎN RITURILE, CEREMONIILE ŞI SPECTACOLELE DIN EPOCA VECHE

In istoria civilizaţiilor şi culturilor străvechi şi antice care s-au succedat de-a lungul mileniilor în limitele geografice ale ţinuturilor carpato-dunărene sînt cunoscute rituri, ceremonii şi spectacole care conţin elemente de artă teatrală în forme primare de manifestare. Apărute în procesul muncii, formele preteatrale de travestire şi mimare erau legate direct de activitatea productivă a omului din societatea primitivă; acţiunile cu scop magic intervin ulterior şi folosesc în manifestarea lor elemente de artă teatrală formate în procesul muncii, în cadrul căruia aveau valoarea unui act util, necesar. De la nivelul în care se schiţează desprinderea actului de travestire şi mimare din procesul muncii, existenţa acestor fenomene se include in aria istoriei şi ştiinţei teatrului, a originilor şi evoluţiei artei teatrale. Reconstituirea istorica a formelor teatrale arhaice nu se poate prezenta ca un tablou hnk, cu ctonologia fenomenului studiat şi înregistrarea variaţiilor pe care acesta le-a avut în stadiile succesive ale dezvoltării sale. Aceste limite, goluri şi discontinuităţi apar inerent în cercetarea istoriei epocii vechi, dar nu exclud posibilitatea de a sesiza procesul de evoluţie a artei teatrale, de a urmări fazele succesive ale acestui proces pe baza analizei cunoştinţelor care compun obiectul cercetării istorice. Ca urmare a extinderii ariei de investigaţie, pot fi observate legăturile dintre riturile, ceremoniile şi spectacolele desfăşurate în epoca veche în spaţiul carpato-dunărean şi evoluţia generală a artei teatrale universale.

Ştirile furnizate în acest domeniu de operele autorilor antici sînt limitate la simple notaţii sau descrieri de ceremonii al căror fast sălbatic au impresionat pe călătorii în necunoscuta *terra septentrionali!;* de valoare egală, vestigiile culturii materiale, elemente arhitecturale, ceramică şi figurine de lut deschid o mai largă posibilitate de studiu, întregită de cele mai depline şi sigure informaţii asupra artei teatrale antice, pe care le oferă documentele epigrafice din epoca clasică greacă şi romană. Pînă în epoca mîgraţiilor, în ţinuturile carpato-dunărene se cunosc rituri, ceremonii şi spectacole care rin de cultura şi civilizaţia tracă, greacă şi romană, de la vrăji şi descîntece la dansurile de ospăţ şi ceremoniile geto-dace, de la alaiurile dionisiace şi reprezentaţia muzicală şi dramatică din cetăţile greceşti la saturnaliile şi spectacolele de amfiteatru din epoca romană. După migraţii, în trecerea spre feudalismul timpuriu, evoluţia formelor arhaice de artă teatrală este mult mai puţin cunoscută; cercetarea jocurilor

rituale cu origini străvechi din secolele VTI-XII in sud-estul european se află în stadiul controverselor preh'rninare, al ipotezelor şi reconstituirilor prin analogii.

Arta teatrală arhaică a evoluat de la materializarea miturilor şi reprezentarea fantastică a naturii către realizarea imaginii omului şi reflectarea vieţii sociale, de la magie k artă. Toate manifestările studiate prezintă interes în măsura în care elementele de artă teatrală arhaică — acţiuni imitative şi măşti — apar, se dezvoltă şî constituie originile îndepărtate ale artei teatrale populare sau pier în simboluri şi convenţii de ceremonial.

Vantomime cu substrat magic în cultura triburilor tracice

4 Cea mai veche ştire scrisă despre ceremoniile rituale practicate de geto-daci, ramura ' • nordică a triburilor tracice, datează din secolul al V-lea î.e.n. în cartea a IV-a a *Cercetărilor* lui Herodot din Halicarnas, este descris — după relatările elenilor din cetatea pontică Olbia — ritualul soliei către Zalmoxis, zeul suprem al geţilor: « Tot în al cincilea an aruncă sorţii, şi întotdeauna pe acela dintre ei pe care cade sorţul îl trimit cu solie la Zalmoxis, încredinţîndu-i de fiecare dată toate nevoile lor. Trimiterea solului se face astfel: cîţiva dintre ei, aşezîndu-se la rînd, ţin cu vîrful în sus trei suliţe, iar alţii, apucîndu-1 de mîini şi de picioare pe cel trimis la Zalmoxis, îl leagănă de cîteva ori şi apoi, făcîndu-i vînt, îl aruncă în sus peste vîrfurile suliţelor. Dacă, în cădere, omul moare străpuns, rămîn încredinţaţi că zeul le este binevoitor; dacă nu moare, atunci îl învinuiesc pe sol, hulindu-1 că este un om rău; după ce aruncă vina pe el, trimit pe un altul. Tot ce au de cerut îi spun solului cît mai e In viaţă » Descrierea sumară a acestei ceremonii religioase, orientate exclusiv în sensul comuniunii mistice cu zeul, ksă să se întrevadă că ritualul conţine simboluri de artă teatrală. în opera lexicografului bizantin Hesychtos din Alexandria este menţionat şi un dans getic, care era reprezentat în cinstea marelui zeu şi se numea *Saimoxis*[2]. Se pare că ritualul antic din secolul al V-lea î.e.n., ca şi dansul de iniţiere *Saimoxis,* consemnat în secolul al V-lea e.n., sînt forme evoluate din străvechiul cult al strămoşilor, practicat de aborigenii pre-indoeuropeni[3]. Provenind dintr-o străveche ceremonie chtonică *, cultul zeului Zalmoxis a evoluat, în mediul aristocraţiei tribale sacerdotale din societatea geto-dacă, în sensul unei religii oficiale.

în întreaga lume antică, oficierea riturilor de adorare a forţelor pămîntene presupunea figurarea concretă a ficţiunilor create în epoca arhaică de imaginaţia omului primitiv. Cultul zeului Zalmoxis a fost identificat cu o reminiscenţă a' vechiului totemism trac[5]. Cinstirea bourului şi a taurului, animale sacre k daco-geţi, provenea, probabil, din alt vechi simbol totemic[6]. Prefigurînd imaginea teatrală, în serbările zeiţei Bendis — divinitate a pădurilor şi a lunii — , descrise de Strabon din Amaseia, este sugerată prezenţa animalului adorat: « . . . unul ţine în mînă un fluier, iar cu degetul execută un cîntec care îi provoacă pe toţi la strigăte nebuneşti; altul tună cu chimvalul de alamă. . . Răsună un cîntec vesel; mugete îngrozitoare, imitînd taurul, mugesc dintr-un loc ascuns; vuietul îngrozitor al timpanului se raspîndeşte ca un tunet subteran»[7].

[1] Herodot, *Historiae,* IV, *Metpomene,* cap. XCIV. Cf. Herodot, *Istorii,* voi. I, cartea a IV-a, trad. Felicia Vanţ-Ştcf, Bucureşti, 1961, p. 345.

[2] Hesychios, I, 54 a. Cf. *Heşyebii Lexicon,* ed.

dacilor, Bucureşti, 1959, p. 81. Porphyrios, *Vita Pyihagorae,* 14: etimologia *zatmet*— «piele», cu legenda înfăşurării zeului, după naşrere, într-o blană de urs.

în cultura geto-dacă, spre sfîrşitul m
î.e.n. şi In secolul I al e.n., cînd organizaţia
dezvoltă către structura de stat sclavagistă
apar ceremoniile cu caracter oficial, care se de
în cetăţile întărite din munţi. Construcţiile s
pietruite, turnurile înconjurate de scări din
fost decorurile acestor ceremonii necunoscut
îndoială desfăşurate fie ca procesiuni civile, f
brări şi pelerinaje religioase, « . . . Mantii de
frumos brodate, fibule şi brăţări de aur, pafta
de argint şi aur pe coifuri şi paveze pentru
aplice de arginr şi bronz pe harnasamentele ca
albe cu minere şi teci incrustate, scuturi îm
cu aplice de bronz...»[8] dădeau fast c
Decoraţia, costumul, podoabele devin orna
conferă celui ce le poartă însemnul rangului
ţiei sale. Teatralitatea acestor accesorii rămî
simplă convenţie, care ilustrează concret func
demnitatea publicaşi oficială, un mijloc spe
manifestare formală a puterii religioase o

La curţile barbare ale regilor traci se d
militare, ospeţe şi petreceri ale căpeteniilor
ment date de muzicanţi cu « tobe de piele n
de războinici dansatori; « . . . şi nimic nu
dansului, în legătură cu marile praznice şi l
frunte, intra în joc, de multe ori transformat
— xoX«flpwti.6<;»[10]. Menţionat în *Veipnosoph*
grafului antic Pollux, *Onomastikon*[11], în se
xoX«ppw[i6c, a fost văzut şi descris de Xen
Tracia, cu şase secole înainte. Se poate presu
din sud se reprezenta pantomima războinică
grecească, în Paflagonk: « . . . în sunetele flau
cuţitele cu multă îndemînare; k sfîrşit, un
omul a fost rănit. Acesta se prăbuşi cu dib
puse mîna pe armele partenerului său ieşi cî
scoaseră afară pe celălalt ca pe un mort»[13].

Elementele de artă teatrală primitivă
par a fi evoluat — în condiţiile organizaţie
k forma arhaică a unui rit magic la dans
Străvechile rituri aborigene din care acesta
lor de arme practicate de neamurile de prove
într-o luptă imaginată pentru a determina î

[8] V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei, Anal. Acad. Rom., Mem. Secj. ist.,* seria a III-a, t. III,

asemenea, participarea tuturor oaspeţilor şi a regelui însuşi la acest joc de arme conferă dansului un aspect de ritual. îndemînarea în mînuirea armelor, căderea simulată a celui lovit sînt însă imitaţiile unor acţiuni reale, cunoscute, iar imitaţia — *mimesîs* — , modalitate primară de înţelegere şi reprezentare a lumii în imagini, nu se poate constitui fără elementele observaţiei raţionale: « . . . şi dansatorii, prin ritmurile pe care le exprimă figurile de dans, imită caractere, pasiuni şi acţiuni»[14],

Elementele de artă teatrală din această pantomimă confirmă existenţa concretă a unui fond originar, autentic teatral, în spectacolele din istoria culturii geto-dace; dacă acest fond este atît de izolat consemnat în scrierile autorilor antici, el a fost însă mult mai vast reprezentat în realitate, constituind o moştenire arhaică, transmisă din timpuri preistorice, patrimoniul barbar al elementelor de artă teatrală străvechi geto-dace.

Serbări şi cortegii dionisiace la elenii din cetăţile pontice

O O dată cu întemeierea coloniilor de pe malul Mării Negre, în preajma secolului al • VTLlea î.e.n., influenţele civilizaţiei greceşti pătrund în Scythia Minor. Relaţiile comerciale dintre neguţătorii greci şi căpeteniile triburilor locale sînt dublate de legăturile stabilite între locuitorii cetăţilor şi neamurile băştinaşe din jur şi este posibil ca celebrarea riturilor greceşti de rodire şi prosperitate, generatoare de serbări cu caracter teatral, să fi lăsat urme în cultura populaţiilor locale.

în cetatea Histria, legate de cultul lui Poseidon Heliconios, aveau loc serbări organizate de asociaţii de TaupEao-taL, menţionate epigrafic în secolul al IIT-lea e.n.[15]; tinerii

[14] Aristotel, *Poetica,* 11447 a, 20 şi urm. Cf. Aristotel, *Poetica,* trad. C. Balmuş, Bucureşti, 1957, p. 12.

[15] D. M. Pippidi, *Provenienţa inscripţiei greceşti de la mănăstirea Dragomirna,* în *Contribuţii la istoria vecbe a Komlniei,* Bucureşti, 1958, p. 120.

F'g- 2. — Dansatoare ca timpan fi citeră, din epoca elenistică.



pj^ 3. — Zeal Dionysos, încadrat de coribanţi— Ton

paharnici de la banchetul de sărbătoare s
mai vechi ale ceremoniei, în care, prin tr
al zeului şi, iniţial, in concepţia origina
si legată, ca şi Taupi*. de vechi culte ior
toare practicată în cinstea lui Apollo şi
dedicată de oraş arhitectului Epicrates —
care dădea primele roade. în ajunul proce
din cetate doi tineri care purtau coliere d
altul reprezentînd femeile. Acţiunea era
devenind, prin acest act, personificări ale
acest spectacol primitiv, deşi desfăşurat
dezvoltare analog cu cel al populaţiilor b
procesul de asimilare al unora dintre for

Riturile agrare ale antichităţii grece
mă frigiană, şi a lui Dionysos, zeul trac
origine în strălucirea pe care o căpătase în
artă teatrală foarte evoluate. Cortegiile
cetăţilor plecau pe cîmpuri, metamorfoz
in satiri şi sileni, aveau corespondenţe
Lucian din Samosata face, într-o informa
la cultul lui Dionysos în cetăţile pontice:
în ciuda caracterului său satiric, cucereş
încît, cînd vine vremea unor asemenea re
stau toată ziua să-i vadă pe titani, pe cori
pretează prin dans faptele reprezentate p
cetăţii. Şi nu numai că nu se ruşineaz
mult chiar decît cu obîrşia nobilă, cu

Celebrat în cetăţile greceşti de pe
cultul zeului Dionysos este atestat în

într-o scenă rituală, reprezentată în registrul superior al unei plăci de marmură cu inscripţie pentru prosperitatea împăratului Gordian al III-lea, pusă de o asociaţie de închinători, în anul 241 e.n., la Tomis, Dionysos este încadrat de doi coribanţi, dansatori orgiastici, înarmaţi cu săbii scurte şi scuturi. Ca şi cultele altor zei adoraţi în cetăţile pontice, cultul zeului Dionysos aparţine unui «fond străvechi de datini şi credinţe, venite cu primii colonişti»[18], din metropolele Greciei şi Asiei Mici. Tot acestui fond religios străin îi aparţin nenumăratele figurine şi măşti miniaturale de lut ars reprezentînd satiri şi sileni găsite pe ţărmul dobrogean. O mască de satir încununat cu iederă, modelată pe o plachetă decorativă de epocă tîrzie, motiv comun în repertoriul ornamental din bazinul mediteranean, aminteşte stilul măştilor din jocurile rituale ţărăneşti cu origini străvechi. O analogie între ceremoniile dionisiace şi riturile aborigene poate fi stabilită însă nu numai prin transmiterea şi asimilarea unor influenţe, puţin probabile, dar posibile totuşi, ci mai ales prin existenţa unui fond arhaic comun.

Cultul zeului Dionysos cunoaşte forme înalte, care depăşesc pantomima şi improvizaţia dramatică din dionisiile rustice, spectacolele publice cu caracter religios, recunoscute şi urmărite ca atare de coloniştii greci în concursurile muzicale — şi poate dramatice — care se desfăşurau în împrejurări sărbătoreşti. La Histria a fost găsită o inscripţie fragmentară, gravată în prima jumătate a secolului al III-lea e.n., care comemorează biruinţa în întreceri a unei « echipe de cîntăreţi de imnuri sacre, proslăvitori ai lui Dionysos»: « . . . *cîntăreţii vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos <cinstesc> pe fruntaşii Flavius Jucundus, Flavius Diogenes, Flavius Longinianus şi Aurelius Dionysios (al doilea), fiul lui Hestiaios, cu prilejul biruinţei dobîndite la întrecerea din timpul agonotetului Aurelius Gregoros, fiul lui Artemidoros, şi a părintelui Achilleus, fiul lui Achillas, conducător şi fruntaş al corului fiind Aurelius Elei fiul lui Ulei, iar instructor poetic Demetrios al lui Dometianos. . .*»[19]; cîntăreţii ţineau de «asociaţia închinătorilor vîrstnici ai lui Dionysos», menţionată în altă inscripţie histriană, din anul 218 e. n.[20]. Participarea la ceremonie a « cîntăreţilor vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos»

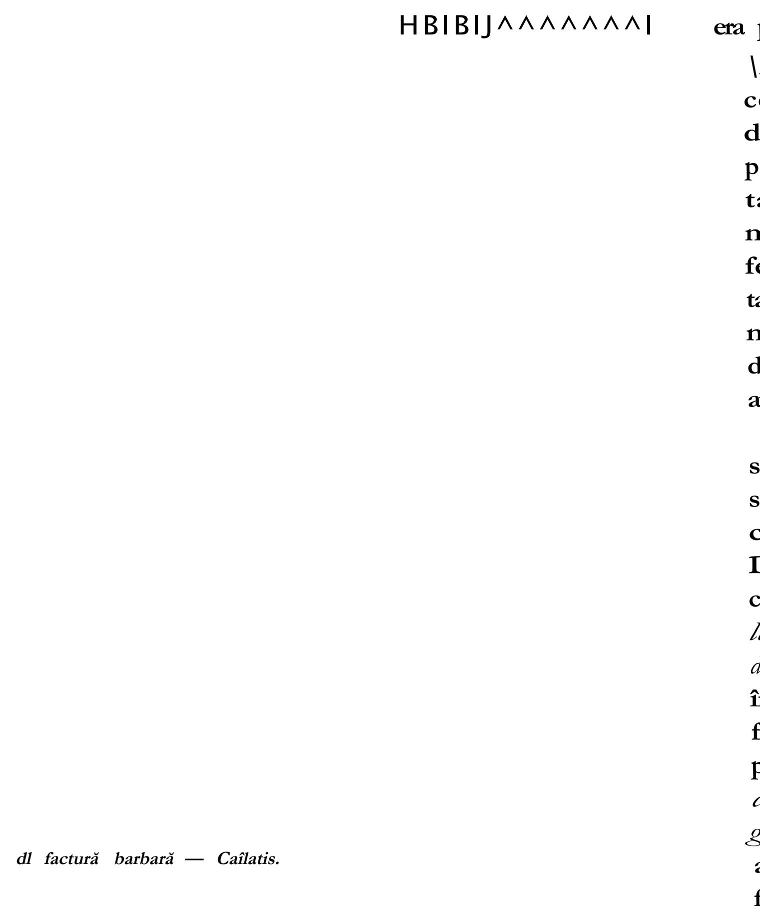


Fig. 4. — Mască dionisiacă de factură barbară — Callatis.

agonale desfăşurate în cetate, spectacole care nu erau străine ni
Pontului Sting[25]. Funcţia coregiei — menţionată în dedicaţia
zentanţilor familiei ei — prevedea acoperirea cheltuielilor leg
montarea spectacolelor dramatice de tragedie şi de comedie an
modul în care acest serviciu liturgic era împlinit la Histria.
antică în cetăţile greceşti de pe ţărmul apusean al Mării Negre
izvoarele literare şi istorice sau în documentele epigrafice desc
sa este totuşi confirmată.

O ... în inscripţia grecească, de provenienţă necunoscută, d
... mentelor epigrafice din Histria, săpată «în cinstea lui
originar din Bizanţ »[26], arhitect sărbătorit pentru aportul s
menţionează că sărbătorirea acestui binefăcător al cetăţii urme
încununat cu cunună de aur la Thargelii, în teatru»[27]. Decretul d

[18] *Istoria Romîniei*, vol. I, Bucureşti, 1960, p. 207.

[19] ... *de la începutul sec. III e.n., op. cit.*, p. 200.

[20] Idem, *Monumente epigrafice inedite*, în *Histria. Mono-*

[21] D. M. Pippidi, O *inscripţie agonală. . ., op. cit.*, p. 208-209.

[22] *Ibidem*, p. 210.

[23] D. M. Pippidi, *Monumente epigrafice. . ., loc. cit.*, p. 210 şi 476-48/.

[24] E. Popescu, *Un document epigrafic inedit de la Histria şi cultul Cybelei*, în *Studii şi cercetări de istorie*

[25] Menţionare
Apollonios, ago
Callatis; « P. *Fl*
la Tomis. Cf. *ib*

[26] D. M. Pip
la mănăstirea Dr

[27] *Ibidem*, p.

secolului al lll-ica i.c.n. şi constituie cea dinţii atestare epigrafică a unei construcţii clasice greceşti destinate spectacolelor dramatice pe ţărmul dobrogean. Un alt monument epigrafic, o stelă de marmură din secolul al III-lea i.e.n., păstrează gravat decretul sfatului şi al poporului din cetatea Histria pentru răsplătirea solilor care au dus la bun sfîrşit solia către Zalmodcgikos, un rege get: « . . . *Sfatul şi poporul să găsească cu cale ca aceştia şi urmaşii lor să fie înscrişi printre binefăcătorii obştii; să fie încununaţi, ei şi urmaşii lor, cu cunună de aur la toate spectacolele de teatru* (la toate spectacolele <anuale> de teatru), *pentru bărbăţia şi rîvna lor faţă de popor, pentru ca şi ceilalţi cetăţeni, cunoscînd că poporul cinsteşte pe bărbaţii vrednici, să se îndemne a sluji cetatea*...»[28]. Existenţa unui teatru în oraşul antic de pe malul lacului Sinoe, atestată prin această ultimă inscripţie, nu este un fenomen izolat pe ţărmurile Pontului Euxin: nordica cetate milesiana Olbia dispunea ele un teatru, de asemenea menţionat în inscripţii[29]. Desigur, se poate presupune existenţa unor edificii cu aceeaşi destinaţie şi in celelalte cetăţi greceşti din Dobrogea, Caîlatis şi Tomis.

Mărturii de alt ordin ale spectacolelor teatrale desfăşurate la Histria, băncile de teatru încastrate în zidul de incintă al acropolei, laolaltă cu « decrete imperiale, coloane şi arhitrave din templele oraşului (...) monumente funerare, sculpturi religioase şi laice»[30], dovedesc existenţa unui «edificiu destinat spectacolelor de teatru»[31] înainte de anul 248 e.n., anul distrugerii oraşului de către goţi. La baza turnului interior drept al porţii principale, printre blocuri cu caracter nedefinit, sint zidite trei bănci de teatru, iar Ia unghiul de curtină încă două fragmente, despicate de-a lungul motivului ornamental caracteristic, piciorul de leu. Teatrul din Histria nu a fost încă scos la lumină de săpăturile arheologice.

Elementele culturii materiale, mărturii ale existenţei spectacolului teatral in coloniile greceşti din Pontul Sting, permit constatarea continuităţii acestei manifestări de artă în secole succesive; ele se adaugă documentelor epigrafice care atestă, «începînd din secolul III î.e.n. pînă în secolul al III-lea e.n., (...) organizarea periodică a unor *ăySwsţ* de caracter muzical şi poetic»[32], manifestări publice în viaţa oraşelor antice, în care spectacolele dramatice de tragedie şi comedie se desfăşurau ca episoade culminante. Relieful funerar de la începutul secolului al III-lea e.n., găsit la Tomis[33], poate fi mărturia morţii în cetate a unui poet tragic; înfăşurat în togă, cu un sul de versuri în mina stingă şi o mască tragică Ia picioare — însemnele vocaţiei sale —, poetul are o atitudine meditativă care repetă modelele clasice ale antichităţii. Torni ta ti sau străin, poet obscur sau sărbătorit Ia concursurile dramatice, prezenţa sa în colonia grecească se datora împrejurărilor culturale care favorizau dezvoltarea manifestărilor teatrale.

Răspîndirea şi popularitatea spectacolului teatral în oraşele greceşti din Pontul Stîng poate fi urmărită prin analogie cu reprezentarea plastică a celui mai caracteristic element concret de exteriorizare a metamorfozării în arta teatrală antică, masca de teatru clasică, tragică ori comică. De la vasele scumpe de ceramică pictată cu figuri negre sau roşu, cu mînerele lustruite si împodobite cu măşti comice minuscule, cizelate cu fineţea cerută de articolul de lux, pînă la amforele de argilă cenuşie cu torţi greoaie şi rezistente, pe care meşteri locali modelează motivul vesel, de bun augur, al măştii comice, de la antefixa în formă de mască tragică pînă la fragmentul de *arida* găsit la Histria — ilustrare în marmură a galeriei de măşti utilizate în « comedia nouă» — , decorarea obiectului mărunt şi a monumentului de arhitectură cu acelaşi motiv ornamental, masca de teatru, are semnificaţia reprezentării în artă a unei realităţi cunoscute, spectacolul teatral, prin ceea ce constituie elementul său figurativ esenţial. în acest ultim vestigiu al culturii materiale antice, măştile de teatru comice, sculptate în relief în golurile pe care le formează o ghirlandă de flori şi frunze purtată de mici Eros în mers, nu sînt un motiv unic, o decoraţie obţinută prin repetiţie; nu sint nici stilizarea, într-un singur tip de mască, a personajului comic în general; ele sînt particularizate şi prezentate intr-o succesiune anumită, în care se pot urmări caractere din comedia neoatică a Iui Menandru.

Dar masca de teatru devine uneori, în reprezentările plastice ale spectacolului teatral, un accesoriu prin care este recunoscută funcţia scenică a celui care o poartă, actorul interpret. în acest caz, procesul de metamorfozare teatrală este redat ca act: actorul poartă masca personajului comic şi acţionează conform datelor lui caracteristice, date convenţionale conţinute în realitatea concretă a măştii.

Apărute în epoca elenistică, figurinele de lut ars reprezentînd actori cu costume şi măşti de teatru comice sînt reflexul material al personajelor care populau spectacolele antice de comedie; circulaţia figurinelor însoţea circulaţia comediilor şi a fragmentelor comice transmise şi reprezentate în întreaga lume greacă. Studiul acestor imagini de actori comici şi al caracterelor din « comedia nouă» fixate în lut ars dă posibilitatea surprinderii şi reconstituirii unor momente disparate din spectacolul antic. în tipare importate, meşteşugari provinciali turnau pasta de argilă crudă şi eroii comici ai teatrului antic ajungeau în pieţe, pe tarabele negustorilor, de unde erau cumpăraţi şi duşi ofrandă zeilor sau depuşi în morminte; cumpărarea lor presupune recunoaşterea tipurilor comice văzute de orăşeni pe scenele de lemn sau de marmură, întîlnite mai curlnd în reprezentaţia teatrală decît în lectura manuscriselor puţin accesibile.

Printre teracotele dezgropate pînă acum în coloniile greceşti din Dobrogea, figurinele de actori comici sînt variat reprezentate. în zona templului de la Histria s-a găsit un mic fragment dintt-o figurină aparţinînd vechiului tip tanagreean de epocă elenistică: actorul comediilor lui Aristofan[34]. Eroii «comediei vechi», «paiaţele purtătoare de cuvînt ale sufletului popular»[35], sînt înlocuiţi, în comedia neoatică a lui Menandru şi a contempo-

[26] D. M. Pippidi, *Ştiri noi despre legăturile Mistriei cu ge/ii In epoca elenistică*, în *Studii ;i cercetări de istorie veche*, XI, 1960, nr. 1, p. 43 şi 52.

Histria. . ., p, 59.

[31] Gr. Florescu, *Sectorul I — poarta mare, curtea inte-*

rănilor săi, cu *caractere* comice. Ilustrarea acestor tipuri noi, al căror rost era de a satiriza categoria socială prin personificare caricaturală, nu conteneşte pînă în epoca romană tîrzie, arta umilă a modelatorilor de teracote fumizînd una din cele mai preţioase arhive ale istoriei teatrului. în coloniile din Pontul Sting, copiile provinciale permit asociaţia cu modelele rafinate ale artei greceşti metropolitane. Cele mai bogate cicluri de personaje modelate în lut ars sînt cele ale paraziţilor — n«pâaiTe; — şi bătrînilor — yipovTCi; — , regăsiţi şi în «comedia palliata».

Descris de Athenaios[36] şi de Pollux[37], *parazitul* este unul dintre cele mai cunoscute tipuri ale comediei neoatice. întregi sau fragmentare, figurinele de paraziţi găsite la Caîlatis şi Histria sînt scoase din tipare comune, cu mici diferenţe de dimensiuni şi cizelare: aşezat pe o banchetă, actorul are o atitudine de umilinţă voită, cu spinarea încovoiată şi capul lăsat pe umărul drept, cu mîinile încrucişate pe piept; masca de parazit modelată în argilă respectă trăsăturile tradiţionale: peruca scurtă şi deasă, fruntea netedă, nasul curbat, expresia surîzătoare şi vicleană care desemnează ipocrizia personajului[38].

Figurinele de paraziţi de la Caîlatis şi Histria sînt lipsite de gestul şi mişcarea vie a bunelor modele elenistice; expresia dramatică se concentrează în masca adesea cizelată cu o accentuată predilecţie pentru caricatura grotescă, în ciclul de *bătrîni* ai comediei neoatice se găsesc exemplare reuşite ale căror măşti întăresc această constatare. « Sprîncenele enorme, figurile strîmbe ale măştilor lui Menandru, aspectul lor în afara naturii» — scria Platonios — erau artificii caricaturale, menite să fixeze caracterele comice în expresia plastică şi să înlesnească recunoaşterea lor de către spectatori. O figurină fragmentară din Tomis poartă una dintre cele nouă măşti comice de băttîni descrise de Pollux, Ttairoo; Ttpfi-TO;[39]. Masca miniaturală de argilă redă expresia blinda şi mereu îngăduitoare a personajului. Se iveşte însă uneori necesitatea ca în cursul aceluiaşi spectacol indulgenţa să alterneze cu asprimea. Masca de 7]yeu;<bv Trpso-pijtvjţ, bătrînul şef de familie[40], foarte rar regăsită în teracote, este aceea care avea calitatea de a oferi spectatorilor expresia unor stări sufleteşti contrare. Profilul drept cu sprinceana mult înălţată şi ochiul holbat marca mînia, cel stîng cu sprinceana lăsată exprima o dispoziţie calmă. O figurină preţioasă descoperită la Caîlatis prezintă trăsăturile caracteristice acestui tip comic. Actorul este învăluit într-o pelerină lungă pe care o strînge cu un gest energic în mîna dreaptă in timp ce mina stingă este lăsată să cadă liber de-a lungul trupului; modelatorul a cizelat masca de ^ye^ww •*Kpza$u-:rQ* cu un gust ascuţit pentru caricatură, depăşind canoanele clasice; expresiile contrare sînt duse la limită: cu un profil furios şi celălat jovial, figurina reflectă mişcarea interioară a personajului comic, a cărui eliberare din rigorile convenţiei antice începea.

Fig. 6. — IldirTOţ 7TPG>T0;, *figurină de teracotă — Tomis.*

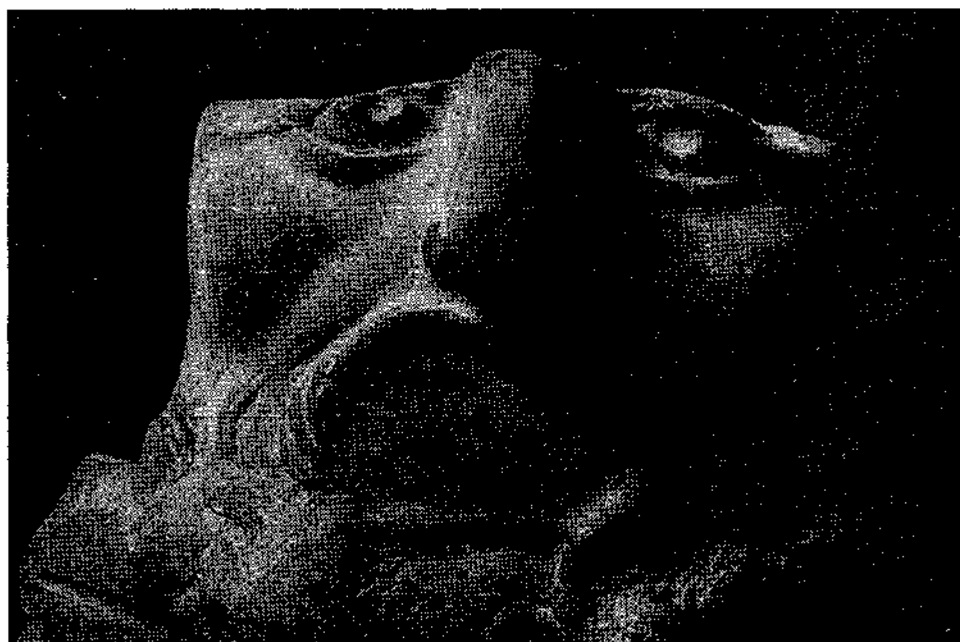
Importul spectacolului teatral din metropolele de înaltă cultură cunoaşte şi o cale directă. în secolul al II-lea e.n., în timpul împăratului Hadrian, oraşele întemeiate pe malurile

[30] Athenaios, *Deipnosophisiai,* VI, 3, 4.
[37] Pollux, *Onomastikon,* IV, 146-148.
[33] *Ibidem,* IV, 146-148.
[38] *Ibidem,* IV, 143-144.
Ibidem, IV, 143-144.



Fig. 8. — *Acrotere cu mască tragică, din epoca romană.*









F:g. 11. — Toartă dt amforă m massâ cojtncâ.

Mării Negre au fost vizitate de o trupă de actori ambulanţi[41]; se poate presupune că Histria, Tomis şi Caîlatis, bogate porturi comerciale, nu au fost ocolite în acest turneu şi că localnicii au avut prilejul să asiste la reprezentaţiile teatrale dramatice date de actorii greci. Evenimentul avea loc într-un mediu cultural evoluat, în care astfel de spectacole nu au un caracter neobişnuit decît prin sosirea unor metropolitani în turneu pe scenele coloniilor. Nu este cunoscută influenţa pe care teatrul antic reprezentat pe coasta dobrogeană ar fi avut-o asupra riturilor şi ceremoniilor cu caracter teatral practicate de populaţiile băştinaşe; se poate afirma că spectacolul dramatic grecesc pe ţărmul de vest al Mării Negre este un fenomen care aparţine Eladei şi istoriei teatrului antic clasic.

Mimusitl în spectacolele de amfiteatru dtn epoca romană

A In primele secole ale mileniului I e.n., procesul de evoluţie a fenomenului teatral ' • antic se sflrşea; închegat în forme dramatice înalte, închise influenţelor din afară, teatrul antic rămînea izolat între zidurile cetăţilor. Mai puţin intriga, miturile tragice sau sensurile filozofice care reflectau realităţi străine, cît caracterele comice desprinse din spectacolul antic ar fi putut pătrunde în spectacolele cu caracter teattal ale triburilor învecinate, alături de măştile vesele din alaiul dionisiac. Ipotezele rămîn însă temerare. Analogia cu evoluţia unui element arhitectural de epocă romană, acrotera modelată în lut ars, olan de ornament, deschide o perspectivă în sesizarea procesului de întrepătrundere a elementelor artei teatrale culte şi populare. Acroterele reprezintă măşti de teatru tragice de factură clasică, măşti de regi cu *enkss* înalt, cu decorul de bucle lucrat cu îngrijire, respectînd canoanele expresiei tragice în stilizarea liniilor figurii şi aducînd totuşi în proeminenţele violent dezvoltate un realism de stil tîrziu. Dar motivul de decoraţie se reintîlneşte imprimat în argilă galbenă, grea, cu reliefuri plate, grosolane, şi nu numai « *barbaria»* stilului surprinde; masca se schimbă în întregime: prelungă, cu gura enormă, trasată în linii groteşti şi contururi groase, păstrează din vechea formă doar cadrul de şuviţe abia schiţate, expresia devenind similară cu cea a măştii de teatru popular de mai tîrziu. Transformarea ar fi putut avea loc în concepţia primitivă a dansatorului trac care a asimilat masca de teatru clasică sau, invers, prin influenţa jocului de măşti barbar asupra colonului străin; oricum, reflectarea — in acest element ornamental — a unui motiv decorativ real probează existenţa procesului de preluare

a modalităţilor de exprimare teatrală, in
cunoscut exact.

Măştile de teatru tragice şi comic
sau aplicate în laitmotiv pe opaiţe, nu
ori frunza, din studiul cărora se poate
un nou ordin. Ca şi cultul zeului Diony
de spectacol teatral primitiv, rămînînd
a cărei reprezentare plastică figurativă
viata comunităţii, devine un motiv d
mareînd perimarea unei tehnici in arta

Civilizaţia romană adusă de cuc
tradictorie asupra istoriei artei teatrale
fiind înlocuit cu ritualuri religioase tai
teattului grec este secundată de luptele
organizate de cuceritori în cetăţile gre
de divertisment sălbatic era oferit popo
în imensele amfiteatre din Roma imperi
semnalate însă în orice regiune cuprins
dezvelit în întregime amfiteatrul a căru
de gladiatori — *munera* — , cît şi a lu
din Porolissum, atestat într-o inscripţie
identificat, dovedindu-se existenţa unui
Daciei încă din primele decenii ale
romană mare centru al luptelor de g
a avut un amfiteatru a cărui existen
dezgroparea a numeroase stele fun
Tomis era centrul politic şi religios
greceşti de pe ţărmul mării[43]. într-
Tomis este pomenit un pontarh şi arhi
împăratului de la Roma — originar di
şi-a îndeplinit oficiul oferind spectaco
a purtat în această calitate coroana de au

Tradiţia războinică a luptelor sîn
tacole impuse — în condiţiile cuceririi
politice contractate atît de dacii înv
greceşti de sub protectorat roman, nu
Daciei, fiind străină de rosturile şi ceri
Eticheta ceremonialului de închidere
colele de amfiteatru prevedea însă spec
zentaţie comică a cărei înflorire va ating

[41] L. Friedlaender şi F. Drexel, *Darstilhingen*
voi. iv, Leipzig, 1921, p. 226.

" *a ampbitbeatrum vetustate dilapiumn;* cf
ed. Th. Mommsen, Berlin, 1873, EI, 836, p.

teatrală rămîne ca o posibilitate viitoare în manuscrisele vechilor comedii şi tragedii, dar se continuă viu şi în permanentă schimbare în spectacolul mimusului roman, în acţiunea de a imita moravurile vremii şi, etapă nouă în arta dramatică, în acţiunea de a se imita pe sine însuşi. *Minimul,* gen de spectacol cîntat, dansat şl vorbit, şi *mimul,* actor, a căror existenţă continuă să fie atestată « în regatele romano-barbarice la sfîrşitul secolului al Vl-lea» se confundă cu jocurile histrionilor de bîlci, saltimbanci şi *joculatores* din epoca medievală.

Ştiri cu privire la existenţa mimilor ori a spectacolelor de *mimiis* în Dacia ori in coloniile greceşti nu sînt consemnate în monumentele epigrafice sau în scrierile autorilor antici, dar existenţa acestora poate fi dedusă în mod indirect, cu rezerva cercetărilor viitoare. Condiţiile dc desfăşurare ale acestui soi de spectacol — o simplă estradă de lemn, o pelerină scurtă, cîteva pete de culoare pe obraz, clopoţei şi tamburine — făceau ca exhibiţia mimilor să se poată improviza si executa cu uşurinţă la sărbători publice, în amfiteatre — ca interludii comice — sau în timpul petrecerilor populare din bîlciuri[48]. Un izvor antic din secolul al 11-lea e.n., Lucian din Samosata, în dialogul *Despre dans,* conchide asupra esenţei artei mimusului în spectacolele epocii imperiale : « După cum am spus, imitaţia este îndeletnicirea cea mai de seamă a unul dansator *(mim.- N.ns.),* ca este ţelul lut, pe care îl realizează prin mişcări, ca şi în arta oratoriei, mai aleţ a declamaţiei; căci ceea cc poate fi îndeosebi lăudat în arta celor care declamă este felul în care ei se identifică cu persoana înfăţişată, însuşindu-şi firea şt vorbirea fie a unor mari eroi, fie a unor omorîtori de tirani, fie a oamenilor săraci ori a plugarilor, căci, jucînd rolul acestora, ei trebuie să arate in lumină potrivită felul de a fi al fiecăruia»; şi mai departe: « . . .pe bună dreptate italicii numesc dansul *paniomimă,* desigur, pentru ceea ce el înfăptuieşte (...). Dansatorul se cuvine să rămînă lipit dc realitate şi să se identifice cu ceea ce interpretează. In general, arta de a dansa susţine ci redă si imită deprinderi şi pasiuni, infăţişînd pe scenă cînd un îndrăgostit, cînd un mînios sau pe vreunul cuprins de furii, cînd un om copleşit de necazuri — totul însă cu măsură. . . ». Dansul « are la îndcmînă un meşteşug variat, în care se împletesc toate genurile: cîntecul flautului sau al sirinxului, bătăile din picior, sunetul chimvalului, mlădierea interpretului şi armonia glasurilor omeneşti»[49]. Mimii si actorii bizantini, măscăricii şi bufonii epocii feudale sînt specialiştii de mai tîrziu ai acestei îndcnitnări a mimilor profesionişti din epoca antică romană.

I'ig. 13. — Opaij cu măşti comite — Apnhim.

*' G. Tavani, *Mimo,* în *lincîctopedia delh spcttacolo,* voi. VII, Roma, 1%0, p. 603.

[48] « Pe Dunăre trec în jos şi in sus corăbii de comerţ grecesti si vase de război romane ori b.ird de pescari vin din amîndouă părţile negustori si muşterii . . .». Cf. V. Pârvan, Ja/w/a, Bucureşti, 1906^ p. 12.

[49] Lud.ui, *Dc saltatio,* cap. 65 si 67-68. Cf. Lucian din Samosata, *Despre dans, op. cit.,* p. 290 si 291.

r în epoca veche, formele teatrale
J• în mod izolat, ci sub influenţa m
care au cucerit şi colonizat aceste ţinu
tăţii asemănarea observată între une
ori sărbătorile romane nu poate consti
împrumutului integral al acestor for

Dacă procesul de apariţie şi con
acţiune continuă, de combinare şi imi
provenite din contactul cu arta înaltă
condiţiile economice şi sociale ale tim
wanderungen Euphrat-Rbeiti, Waldema
si împrumutul formelor în cultura uni
măşti din evul mediu timpuriu, în sud
tului, străvechile mituri şi legende as
Babilon şi Summer, de-a lungul drumuri
Egee şi in Grecia continentală, împ
elenice. Circulaţia continuă spre Tracia
spaţiu ale lumii barbare, ciclurile
repetă: ca derivaţii secundare ale c
teatru arhaic grec în riturile magice stră
măşti din epoca feudală şi-ar avea o
împrumutul schemelor teatrale din c
în jocurile cu măşti din epoca feudală i
primitivă au apărut şi s-au constituit î
mult înainte de contactul acestora cu

Transmisiunea reală a elementelor
din epoca veche este însă posibilă pri
istorică coincide. Acest fenomen poate
migraţia popoarelor, cînd începe pătr
larea unor elemente ale culturii vechi
Dunării şi prin apariţia unor forme tea
istoric de evoluţie a formelor de ar
observă această legare a fenomenelor
— prin intermediul formelor de tran
slave — ebte istoria formelor teatrale
torul bizantin Procopius din Caesarea m
triburi slave de la Dunăre: «Ei mai
acestora, iar cu prilejul jertfelor fac pro
rusalcele şi *vilele,* divinităţi adorate
şi a pomenirii morţilor la romani, *Ko*
morţilor practicate de vechii slavi se r
de rusalii din primele secole ale mil

[60] W, Liungman, *Traditionsmandermgen Buph*
Rbein, Studirn %ur Gcscbicble der Voîksbräuche,
a Il-a, in *Folklore Fellos's Communications,* voi. X
nr. 119, Helsinki, 1938.

sirava, ospăţul funerar, şi *triţna,* jocurile de luptă rituale la mormînt ale slavilor pagini au intrat în contact — o dată cu aşezarea triburilor slave — cu riturile arhaice din zona carpato-dunăreană şi acest proces a dus la absorbirea şi cristalizarea lor în forme noi.

În cercetarea procesului istoric al apariţiei şi dezvoltării formelor teatrale de tranziţie la sfîrşitul mileniului I e.n. se observă similitudini şi analogii cu fenomene de cultură şi civilizaţie străveche, care aparţin istoriei universale a artei teatrale. Proscrierea mascaradelor păgîne in sinodul de la Auxerre, unde au fost pronunţate prescripţii formulate in anul 585 e.n.[M], sau unele din canoanele conciliului trullan, ţinut la Constantinopol, în anul 692 e.n.[54] leagă sub interdicţia « cervulum et vetulam facere» toată aria europeană. Identitatea formelor şi modalităţilor teatrale este însă aparentă, reale sînt analogiile existente în procesul de apariţie şi formare a imaginilor teatrale în ritualurile străvechi indo-europene. În împrejurări schimbate de timp şi de loc, dar în condiţii identice de dezvoltare economică şi orînduire socială, apar forme de artă teatrală a căror comparare poate conduce la concluzia greşită a unei origini comune, unice, la teoria *substratum-vlm.*

Elementele de artă teatrală din riturile, ceremoniile şi spectacolele din epoca străveche au continuat să se dezvolte de-a lungul timpului şi urmele lor se regăsesc în arta teatrală populară romînească. Mascarea magică în jocul căluşarilor, travestirile animaliere în jocul caprei, priveghiul cu măşti din Munţii Vrancei sînt forme evoluate ale unor spectacole primitive cu origini străvechi din ţinuturile carpato-dunărene. Transmisiunea elementelor de artă teatrală arhaică în jocurile ţărăneşti cu măşti din epoca feudală este strîns legată de sensul iniţial al acestor elemente în ceremoniile rituale străvechi, iar evoluţia lor este determinată de continuarea sau încetarea procesului de cunoaştere care generează structura şi funcţia imaginii teatrale. Condiţionată de schimbările survenite în relaţiile sociale şi economice de-a lungul epocilor istorice, dezvoltarea formelor teatrale arhaice a continuat şi lanţul transformalilor succesive prin care au trecut imaginile teatrale de la originile lor arhaice, «lanţul de aur al tradiţiilor, care nu stă în repaus într-o casetă pecetluită, ci, tot atît de minunat ca stelele pe cer, îşi săvîrşeşte eterna sa mişcare» — cum scria Saint Yves —, constituie puntea de legătură între arta şi civilizaţia dispărută a timpurilor străvechi şi arta teatrală populară romînească.

[M] Cf. C. J. HefelcsiH.Lederq,H«/««<i'MC*««7M,

[M] Cf. E. Schneeweis, *Dis Weihmthtsbrămbe aer*

FORME VI
TEATRAL
ÎN EPOC

Apărute în riturile, ceremoniile ŞL spectacolele din civ
tracice şi a comunităţilor geto-dace, elementele de artă teatr
dezvolte în prezenţa civilizaţiilor antice greceşti şi romane
unor elemente ale culturii vechilor slavi. Măştile de blană
mentale cu sens simbolic, dansurile mimetice şt scenele de pa
ritualurilor magice, dar la originea apariţiei lor sînt modalităţ
deghizarea şi acţiunea imitativă, acte logice, utile şi necesa
prin observarea raţională a naturii. În structura imaginilor
cu măşti se pot distinge urmele străvechii lor origini, leg
relaţiile de gintă şi de trib. Compararea şi asocierea elemente
compoziţia acestor imagini cu datele şi relatările istorice
antice şi bizantine, in cronicile medievale ruse, bulgare, sîrb
fondul originar comun al civilizaţiei şi culturii arhaice carpa
din jocurile ţărăneşti cu măşti au ajuns însă la fixarea str
X-XIII, în vremea feudahsmului timpuriu.

În comparaţie cu originile străvechi ale procesului, n
care formează baza cercetării istorice provine din izvoare
foarte rare înainte de secolul al XVTfT-lea, se compun in sp
ale datinilor şi petrecerilor ţărăneşti din epoca feudală. S
şi munteni, cronicile anonime, manuscrisele şi tipăriturile
romînească, lexicoanele şi istoriile vechi romîneşti şi străi
ale cărturarilor despre jocurile ţărăneşti din bătrîni de la sate
în sunetul cimpoaielor şi tobelor de piele, eroii proveniţ
măşti, *turca* sau *breţaia, unebiaşii* şi *moşnegii, căluşarii, cucii,*
rodirea turmelor şî a cîmpurilor, privegherea morţilor, ech
rului natural, trecerea anotimpurilor şi mersul stelelor.

Formele vechi de artă teatrală populară — jocurile ţără

teatrul popular din secolul al XlX-lea, între dansurile rituale cu măşti, dezvoltate în cadrul confederaţiilor sau uniunilor de obşti agricole şi păstoreşti de la sfîrşitul mileniului I e.n. şi spectacolele dramatice populare, irozii ţărăneşti, reprezentaţia de păpuşi şi teatrul haiducesc.

In epoca feudală, datinilor şi petrecerilor ţărăneşti Ii se suprapun jocuri şi spectacole publice aduse din Bizanţ, între eroii şi temele teatrale cu origini arhaice şi cele medievale, de provenienţă balcanică, încep lente întrepătrunderi. Populaţia ţărănească, în contact cu civilizaţia oraşelor, veche de cîteva secole, cunoaşte manifestări spectaculare străine, sosite pe calea Orientului şi a Occidentului, prin circulaţia ceremonialurilor şi divertismentelor cu caracter teatral. Dezvoltarea formelor vechi de artă teatrală populară este influenţată de întîlnirea cu eroii teatrului de păpuşi oriental, cu măscăricii de curte şi saltimbancii acrobaţi, cu pehlivanii şi soitarii ajunşi din curţile palatelor domneşti şi boiereşti în pieţele tîrgurilor. Arta mimilor bizantini în spectacolele din bîlciuri şi iarmaroace, exhibiţiile comice ale măscăricilor şi soîtarilor, jocul *karagofr-xAui* şi apariţia uriaşului *geamăla* pe catalige aduc motive orientale străvechi, de origine indiană şi persană, prinse şi imitate cu fantezie în jocurile ţărăneşti cu măşti. în acelaşi timp, în satele locuite de maghiari şi saşi, pe lîngă spectacolele tradiţionale care provin din fondul medieval apusean, sînt preluate şi reprezentate ceremonialuri teatrale cu origini sud-slave, ca *boriţa cucilor* la ceangăi, sau eroi şi teme de improvizaţie dramatică din datinile romîneşti, ca episoadele comice din jocul caprei intercalate în jocul de nuntă al ţăranilor saşi, *căluţii.*

Circulaţia schemelor şi modelelor teatrale în epoca feudală creează condiţii noi de dezvoltare pentru formele vechi de artă teatrală populară; dar, de la străvechile pantomime cu măşti pînă la reprezentaţiile dramatice improvizate în alaiurile ţărăneşti de mascaradă de la sfîrşitul secolului al XlX-lea, evoluţia imaginilor teatrale, a structurii şi funcţiei lor, a fost determinată de fenomenele autohtone de viaţă socială, de transformările istorice din activitatea economică şi socială a poporului.

In istoria formelor vechi de artă teatrală populară, imaginea teatrală este ea însăşi un proces în permanentă dezvoltare istorică, evolulnd de la elementele de artă teatrală din dansurile de ceată străvechi pînă la imaginea teatrală iniţială, simplă şi izolată a eroului în jocurile teatrale cu măşti din epoca feudală; acest proces continuă să se dezvolte prin apariţia grupului de eroi, serii dc imagini înlănţuite în compoziţia dramatică, sau se destramă in elemente de artă teatrală arhaică, acţiuni de ilustrare şi travestiri simbolice.

Deghizarea, imitarea unei acţiuni din realitate, pantomima, ilustrarea şi interpretarea acţiunii dramatice — modalităţi de expresie în evoluţia artei teatrale — erau concretizate în ceremoniile arhaice prin elemente de dans, decoraţie sculpturală şi picturală, muzică, improvizaţie poetică şi dramatică. Analiza acestor elemente componente ale imaginii teatrale, luate separat sau in ansamblu, nu rezolvă decît cunoaşterea procedeelor teatrale prin care este realizată imaginea. De la analiza manifestărilor exterioare ale procesului este necesară trecerea spre cercetarea modului în care se produce realizarea imaginii şi, în consecinţă, Ia cunoaşterea calităţilor de ordin structural, proprii si particulare formelor vechi de artă teatrală populară.

Fig. 14. — Capra, cap sculptat în kmn — Ciresoaia-Somcf,

identificarea momentelor, acţiunilor şi eroilor reprezentaţi

modelele imitate, deducerea scopu
transformării treptate a acestui sco
tare sau pe cale de a înceta să exist
lului popular —, a experienţei de v
si reflectare sînt factori importanţ
vechi de artă teatrală populară. Tra
contrare din natură, din societate
nează schimbări neîncetate şi ne
rarea imaginii teatrale — existente
cu măşti din epoca feudală — dr

-aa

Fig. 15. — Borăcinli, drăgaha, căluşarii,
Goiescu In C

de evoluţie a formelor vechi de art
succesive ale procesului. Analiz
populare duce nu numai la descop
cronologizarea relativă a fenomen
ginii, în scopul delimitării o
culturii populare.

în unele datini străvechi po
au stat la baza practicilor magic
ritualuri de secetă şi de pomenire
morfozare teatrală s-a deplasa

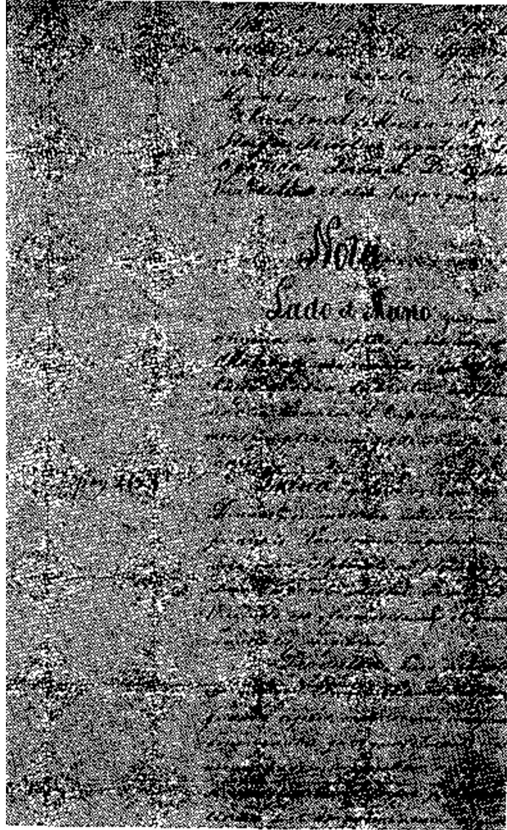


Fig. 16. – Drăgaica, consemnată In Descriptio Moldaviae, *copie latină Un secolul al XlX-lea — manuscris.*

ca să aducă ploaia, raomjia dc paie îmbrăcată cu cămaşă de in, *cămaşa ciumei,* care era aprinsă în semn de stăvilire a molimii, *uitata,* păpuşa de colac împletit cu chip de om, împărţită pentru pomana morţilor uitaţi, sînt simboluri în care s-au materializat reminiscenţele unor străvechi imagini teatrale. în aceste ceremonii, imaginea teatrală vie este absentă şi evoluţia ei încheiată. Procesul de simplificare şi schematizare a imaginii teatrale se observă şi în alte datini străvechi, cate pierd cu timpul caracterul de joc teatral, răminînd acţiuni expozitive sau dansuri. *Paparudele* şî *drăgaica* sînt consemnate în *Condica limbii rumîneşti,* spre anul 1832: « . . . drăgaică să zice cei ce joacă la sărbăroarea sfintuluiloan botezătorul, Inbrăcaţi iarăş in haine muiereşti, cu sabiie în mină, şi cu steag (...) paparudă să zice cel prefă-cut în haine muiereşti, şî joacă înzovolit cu bozi, şî cînd joacă aruncă apă în capul lui; care joc să joacă după paşte şî putem zice că închipuieşte ploaia primăvării pentru bucate»[1]. Imaginea teatrală se transformă însă in alegoria simbolică a dansului pentru ploaie sau a reprezentării belşugului şi încă în izvoare mai vechi este menţionat acest sens al evoluţiei: fete tinere, cu ramuri de salcie prinse pe umeri, dansează paparuda, iar zîna drăgaica, împodobită cu spice şi marame, trece printre lanuri la sărbătoarea secerişului

Constanţa reprezentărilor originare despre lume, a concepţiilor şi a imaginilor generate de ele de-a lungul secolelor este aparentă. A afirma continuitatea procesului

istoric de evoluţie a formelor vechi de artă teatrală popu
constante, intacte şi inerte, a imaginilor teatrale cu origini
populare din secolele al XVIlI-lea şi al XlX-lea înseamnă
sele naturii izolat, în afara marii lor conexiuni generale; d
în nemişcarea lor; nu ca fenomene în esenţă schimbătoar
ceva viu, ci ca ceva mort»[3]. Ceea ce rămîne cu caracter
vechi de artă teatrală populară este fenomenul permanentelo
continuitatea procesului de evoluţie istorică există şi se mani
sive ale imaginii teatrale cu origini arhaice, iar aceste tr
mişcarea pe care reflectarea fenomenelor din viaţa şi activitate
nilor, din relaţiile omului cu natura şi cu societatea, din gînd
în structura imaginii. Evoluţia interioară care determină dura
este însă condiţionata de actul de reflectare iniţial: element
au stat la baza structurii imaginilor teatrale străvechi consti
cităţii de dezvoltare continuă a acestor imagini. Pe plan istoric
cu privire la izolarea obştilor ţărăneşti după prăbuşirea sis
romane şi la menţinerea, în aceste condiţii, a unei îndelunga
primitiv confirmă concluziile istorice cu caracter special a
leagă civilizaţia feudalismului timpuriu de perioada căderii l
de popoare[4], prin persistenţa formelor de cultură cu origi

Jocurile ţărăneşti cu măşti, evoluate din riturile arhaice
lului creştin; între magia primitivă şi concepţia religioas
intervin relaţii contradictorii. Primele date istorice scrise s
însoţite de reflecţii şi precepte morale: mustrări către ves
nesăbuită şi desfrînarea datinilor păgîne în codicele cop
de monahi, cuviinţa cinului boieresc de a petrece sărbător
din calendar după credinţa creştinească, departe de jocu
barbare cu idoli şi măşti ale norodului de jos, în cronic
şi istoriile vechi romlnesti. Aceste consideraţii de ordin subiec
anunţă perspectiva istorică de dezvoltare a tendinţelor con
dictorii in arta şi cultura societăţii feudale.

în epoca feudală, legăturile dintre arta populară şi
oficială — a cercurilor privilegiate ori religioasă — , de influe
slavo-bizantină, se manifestă prin preluarea schemelor şi mo
lelor artistice care pătrund în creaţia teatrală populară şi s
utilizate ca modalităţi noi în reflectarea realităţilor autohto
în acelaşi timp, dacă relaţiile dintre arta oficială şi cea popul
sînt bazate pe contactul şi circulaţia formelor de spectac
există o tendinţă de diferenţiere între arta teatrală popul
laică si reprezentaţiile de teatru liturgic, care sint — în epo
feudală — manifestări cu caracter oficial.

Pe vreme de secetă, paparudele dansau pentru ploa
alaiul de copii bocea caloianul, preoţii plecau în procesiuni

[1] *Condica limbii rumtnesti alcătuită dă dumnealui îordacht Golescul, vei drornic al Prinjipatului Valabiei,*

[2] Dimîtrie Cantemir, *Descrierea Moldovei;* cf. manu-scrisul textului latin, copie din secolul al XIX-lea

[3] F. Eogels, *Anti-Dubring,* ed. a 3-a, Bucureşti, E.S.P.L.P., 1955, p

a *



un Cernii de Sm-Himedoara, 1933.

ogoare cu moaştele unui mucenic şi manifestarea pagină străveche exista concomitent cu cea creştină; de sărbătorile crăciunului se cîntau colinde pe la casele ţărăneşti şi, la începutul secolului al XVUI-lea, in casele boiereşti juca brczaia[5]. Paralel însă cu aceste întrepătrunderi, diferenţele dintre cele două categorii de manifestări rămîn distincte. La sfîrşitul secolului al XlX-lea, *capra* este o formă aproape generală a jocurilor de petrecere ţărăneşti, dar « preoţii, şi mai ales preoţii bătrini, nu vor s-o primească pe la casele lor, socotind-o un lucru neînvoit de legea creştinească»[6]. Din secolul al XVIII-lea, documentele de arhivă reprezintă un material original brut, care furnizează informaţii cu privire la intervenţia forurilor laice în reglementarea desfăşurării jocurilor teatrale populare. Sînt consemnate acţiuni oficiale îndreptate împotriva jocurilor de mascara ivite din străvechile rituri păgîne, spectacole lumeşti ale ţăranilor iobagi şi meşteşugarilor din sate şi tîrguri. Ordinanţa vicecomitelui din tractul Devei, emisă în 1783, prevedea supravegherea umblării cu *turca* în Haţeg şi răspunderile pe care bătrînii satului, primarul şi gornicul aveau a le da despre paşnica lui desfăşurare[7].

în condiţiile istorice ale ţărilor romlnesti nu era posibilă eliminarea totală a credinţelor primitive: datinile ţărăneşti, cit străvechi origini pastorale şi agricole, nu puteau fi înlăturate, pentru că exista şi continua să existe baza economică materială a considerării lor ca necesare în viaţa comunităţilor săteşti. Vechile izvoare bisericeşti, tipăriturile religioase din secolul al XVUI-lea, conţin totuşi date semnificative cu privire Ia evoluţia funcţiei pe care

au avut-o jocurile ţărăneşti cu măşti în
si slavone, dar adaptate cu adaosuri spe
sinopsisurile editate de tipografiile mu
numai în privinţa luptei pe care foruril
datinilor păgîne, dar şi în privinţa tr
practicau aceste rituri, moştenite din ep
mitologică. După titlurile de paragra
- *turca sau brezată, rîsttrik de priveghi,*
străveche, păgînă a acestora nu se pă
reiese din învăţăturile spre « îndreptare
iuri şi închipuiri ale închinătorilor de
norod, descoperindu-le şi lor arătat ce
pentru ce să face»[8].

în interiorul formelor vechi dc a
imaginilor teatrale originare şi apar in
tuirii istoriei arhaice a jocurilor ţărăneşti
lor ulterioare este direct condiţionată de
sive atinse de imaginea teatrală în cu
teza se aplică, desigur, şi în domeniu
« neconsistenţa istorismului empiric,
jaloane istorice concrete, a periodizării
în lunga epocă a orînduirii feudale, p
teatrală populară nu poate fi delimita
cu măşti este constatată pînă în conte
baza creaţiei imaginilor teatrale aparţin

Jocurile ţărăneşti cu măşti din
artei teatrale populare prin relaţii de
spaţiu. între vechile jocuri teatrale rom
teatru popular din zona europeană există
recte, care presupun şi relaţii de ordin
relatare cunoscută cu privire la jocurile
vremea feudalismului timpuriu este
Demetrios Chomatianos, arhiepiscop de
unui omor făptuit de baciul unei stî
la începutul veacului al XIII-lea, dă pr
joc păgîn, care se cheamă *rusaliile:* «
tineri şi cutreieră satele din jur şi, cu
şi sărituri neogoite şi cu schime de
daruri de Ia locuitori»[10].

[8] *Synopsis, adecă adunare de multe învăţături, c*
acesiaş chip (. . .) cu osteneala /i toată chieltuia
Moldaviei, Kyr Jacov, intru a sa tipografie. In s
S-au tipărit de Grigorie Stanovicî tipograf şi s-au
Iaşi, 1757, fila 2 v.

Cercetarea evoluţiei istorice a formelor vechi de artă teatrală populară şi, în special, a originii lor rămlne un domeniu al ipotezei. în serbările medievale din Europa occidentală se regăsesc urmele unor obiceiuri păgîne care pot să ducă la concluzia existenţei istorice, în timp, a unei origini comune străvechi pentru întreg spaţiul european. Edictul din anul 1444 al Universităţii din Paris cuprinde o descriere a *sărbătorii proştilor,* în vremea postului: «Chiar în timpul slujbei, punîndu-şi măşti monstruoase, Imbrăcîndu-se în veşmintele femeilor sau în piei de leu, ei îşi dansează horele aici, în biserică; in mijlocul bisericii cîntă cîntece necuviincioase şi pînă şi în altar, în apropierea preotului care slujeşte, mănîncă de dulce; tot acolo joacă şî cărţi; afumă cu cădelniţe în care ard mocnit tălpi vechi şi se poartă în salturi prin întreaga biserică»[11]. Gramota ţarului Alexei Mihailovici din anul 1648 poruncea să nu fie primiţi pe la case « *skomorohii* (măscăricii) cu dombre şi cu gusle şi cu diferite jocuri» şi prevedea că « nu e voie de umblat cu urşi şi de dansat cu rămurele şi cu nici un fel de minuni drăceşti şi să nu pună măşti *(licina)* pe faţă şi să nu îmbrace *iapa aracului»*[12]. Pot fi găsite analogii cu toate vechile jocuri ţărăneşti cu măşti, *turca* sau *brezată, unchiaşii, cucii;* totuşi, în documentele medievale există date pe baza cărora se poate ajunge la constatarea că, încă din timpuri foarte vechi, în istoria artei teatrale populare europene apar forme distincte a căror existenţă nu poate fi explicată numai prin evoluţia nesincronă a unor elemente de cultură iniţial comune.

Ordinea tratării formelor vechi de artă teatrală populară din epoca feudală este dictată de structura şi funcţia imaginii şi urmăreşte să dezvăluie sensul particular, propriu şi original în care a evoluat arta teatrală în jocurile rituale cu origini arhaice.

Căluşul

1. în anul 1716, Dimitrie Cantemîr scria cel mai vechi studiu istoric cunoscut al jocului *căluşul,* cuprins în capitolul al XVII-lea, *Despre năravurile moldovenilor,* din *Descriptio Moldaviae:* « Jucătorii se numesc *căluşari,* se adună o dată pe an şi se îmbracă în straie femeieşti. în cap îşi pun cunună împletită din pelin şi împodobită cu flori; vorbesc ca femeile şi, ca să nu se cunoască, îşi acoperă obrazul cu o plnză albă. Toţi au în mînâ cite o sabie fără teacă cu care ar tăia îndată pe oricine ar cuteza să le dezvelească obrazul. Puterea aceasta le-a dat-o o datină veche, aşa că nici nu pot să fie traşi la judecată cînd omoară pe cineva în acest chip. Căpetenia cetii se numeşte stariţ, al doilea primicer, care are datoria să întrebe ce joc pofteşte stariţul, iar pe urmă îl spune el în taină jucătorilor, ca nu cumva norodul să audă numele jocului mai înainte de a-l vedea cu ochii. Căci ei au peste o sută de jocuri felurite şi cîteva aşa de meşteşugite, încît cei ce joacă parcă nici nu ating pămîntul şî parcă zboară în văzduh. în felul acesta petrec în jocuri necontenite cele zece zile între înălţarea la cer a Iui Hristos şi sărbătoarea Rusaliilor şi străbat toate tîrgurile şi satele jucînd şi sărind»[13].

Măştile de pînză albă ale căluşarilor din Moldova[14] ţi Muntenia[15] în secolele XVIII—XIX, masca *blajului — mutul căluşarilor* (primicerul), « dansul cu măşti al căluşarilor»

[11] După A. K. Djivelegov, *HmaAbXHCKan îiapod-Han KOMedua,* Moscova, 1962, p. 163.

[12] Dupâ V. N. Vsevolodski-Ghcrngross, *Pyccxan ycniHaa uapoâmn dpajua,* Moscova, 1959, p. 35. Jocurile *skomorobilor* sine menţionate în letopiseţele ruseşti încă din anul 1068.

[13] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei,* cap. XVII, Bucureşti, 1956, p. 248—249. Textul, cu mici diferenţe de traducere şi interpretare a perifrazelor, este identic cu cel al editiilor vechi. în traducerea lut Iosîf Hodosîu (1875) apare pentru prima oară adnotapa *mulul căluşarilor* lîngă cuvintul *primiciriu.*

[14] « . . . et ne dignosd possint, alba tela faciem contegunt». Cf. manuscrisul testului latin, *Descriptio Moldaviae . . .,* fila 140.

[15] *«. . . Cu fejele Invdlite ea cu nişte mâţei, ca să na să vază obrazul lor. . .»* cf. *Condica limbii rumlmjti. . .* (...) fila 292/1491.

*..-'./

Fig. 20. — Căluşarii, consemnaţi In Descriprio Moldaviae, *cop*

din Transilvania în secolul al XVIII-lea[16], acţiunea
nia în secolul al XIX-lea[17], sînt elemente de artă teatral
primordiale în jocul căluşului romînesc din epoca f

Originile străvechi ale jocului au fost remarc
prima ipoteză emisă, cea a fondului iniţial roman
de celebrare a războiului din antichitatea latină, elem
raportate la originea unică a civilizaţiei clasice[18]. Ac
fiind însuşită şi considerată exclusivă în încercările

Asocierea fenomenelor de cultură populară con
din sudul balcanic, orientare proprie ştiinţei istorice
Ia ipoteza originii tracice a căluşarilor, prin raporta
tracic XQXKPPLC^O:;[18]. Legătura s-a stabilit prin observ
romînesc din vechime: cetele se luptau între ele şi juc
înalte şi rotiri meşteşugite pe loc. Dezvoltarea istoric
cu origini străvechi este determinată de dezvoltarea
sociale de trib şi de aceea în secolul al IV-lea î.e.n. a
ajuns la gradul unui spectacol de divertisment, în vreme

[16] F. J. Sulzer, *Gescbicbte des Transalpiniscben Daciens...,* §159, *Ihr iXolIoscharentanz,* Viena, 1781, p. 405-414.

romin

[18] F.

[1B] N

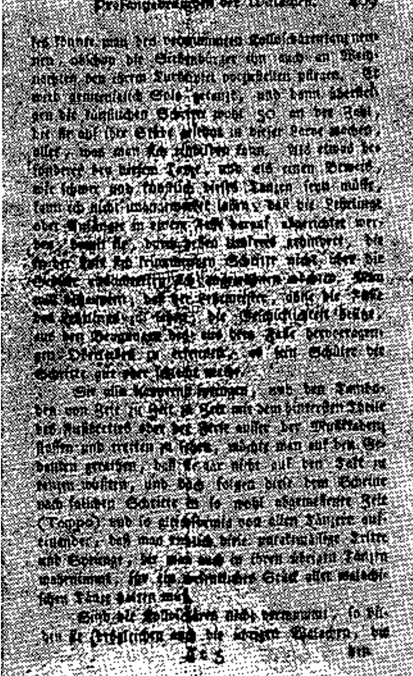


Fig. 21. — Dansul cu măşti al căluşarilor, comentai de F. J. Sulzer, In Gcschichte dea Transalpinischcn Daciens . . . , *col. II, Viena, 1781.*

al XVIII-îea e.n. continuă acţiunile mimetice, cu caracter magic, ale practicilor de sugestie şi terapeutică primitivă.

Forme evoluate din ritualuri cu funcţie identică, utilizînd modalităţi de expresie analoge, pantomima de la curţile barbare ale regilor traci şi acţiunile gimnice din dansurile de război ale asociaţiilor religioase romane din epoca civilizaţiei imperiale s-au suprapus formelor arhaice ale riturilor din istoria străveche a ţinuturilor carpato-dunărene; dar ipoteza influenţei lor asupra căluşului romînesc nu se poate sprijini decît pe argumente de ordin tipologic, şi nu istoric.

Intre jocurile de rusalii de origine slavă din întreaga Peninsulă Balcanică, din Ucraina, Cehia şi Moravia şi jocul căluşului se constată nu numai elemente de analogie a formelor, ci fenomene de identitate a structurii şi funcţiei socîal-istorice. Prin comparaţie, se revelă nu numai ceea ce constituie fondul comun, care leagă — peste diferenţierile proprii zonelor geografice — într-o singură tulpină jocurile de rusalii, dar, în acelaşi timp, modificările istorice ale elementelor de artă teatrală de origine arhaică indo-europeană care au stat la baza jocului. Iar aceste modificări sînt generate de contactul fenomenelor de cultură ale vechilor slavi cu riturile si ceremoniile civilizaţiilor străvechi carpato-balcanice.

Involuţia imaginilor iniţiale. Jocul căluşului este legat structural de alte jocuri din Peninsula Balcanică, practicate de aromîni, macedoneni, megleno-romîni, bulgari, sîrbi şi croaţi[20]. Cetele de *Hguciari* sau *arugudari,* travestiţi şi înarmaţi cu măciuci sau săbii de lemn, colindau satele, mimînd acţiuni asemănătoare cu cele jucate de căluşari[21]. în jocul *koleda,* celebrat de agricultorii şi păstorii din Serbia, apare simulacrul luptei cu săbii din ritul originar: «acest obicei plngăritor — scrie Jovan Rajic, istoric slrb din secolul al XVIII-lea— durează pînă în zilele noastre la slavii din Iliria, cu toată civilizaţia lor. La o anumită dată, către rusalii, se strîng în sate şi, purtînd săbii de lemn, pornesc din casă în casă, dansînd şi cîntînd . . .»[22] Măştile de blană şi tigvele împodobite cu desene fantastice din jocul *koleda*[23], elemente teatrale mai vechi decît lupta, mimată, sint mărturiile unor rituri arhaice, pe baza existenţei cărora s-au dezvoltat în societatea tribală formele teatrale ale ritului de iniţiere în luptă, general cunoscut în civilizaţia tracă străveche. într-un proces analog, *blajul căluşarilor,* moşneagul mut cu mască de idol-animal, străvechi erou provenit din rituri păstoreşti şi agrare şi transformat sub influenţa riturilor de cinstire a morţilor, a fost imaginea teatrală în jurul căreia a apărut ritul de iniţiere evoluat, mai tîrziu, în acţiunile mimetice din vechiul dans de luptă al căluşarilor.

Asemănările pe care le revelă studiul comparativ între jocul căluşul şi alte jocuri europene similare cu origini străvechi — ca dansurile cu spada, de origine germanică[24] — sint determinate de procesul istoric de evoluţie a societăţii, care generează în condiţii de

[20] Descrierea tuturor variantelor ţi inteipretatea loc la R. Vuia, *Originea jocului de căluşari,* în *Dacoromania,* an. II, 1922, p. 228 -234.

[21] T. Papahagi, *Din folclorul romanic şi cel latin,* Bucu-

Viena, 1794-1795, p. 95.

[23] M. A. Vasiljevi./, *Melodies populaires de la region de Leskaia/-,* Academic Serb; des Sciences, t. CCCXXX, rtr. II, Belgrad, 1960, p. 9, pl. XII,



Mi

timp şi de loc schimbate, dar la nivelul acel
forme de cultură analoge. Principala cauză
conţinutul istoric identic al originii lor. C
universală de manifestare în spectacolul ritual
ale unor rituri cu sens străvechi identic sînt

Jocul străvechi al căluşarilor a izvorît
stilizarea formelor coregrafice, aşa cum ornar
reale prin geometrizare. Spre sfîrşitul epocii f
teatrale iniţiale, jocul căluşul pierde caract
sînt stilizate în formule de dans convenţionale
a evoluat spre arta coregrafică. Uneori însă,
la originea lui, în joc apar acţiuni de ilust
în secolul al XIX-lea, dansul căluşarilor il
popor, noţiunea de astronomie modernă a
în salturi şi roţi de dans, «imitînd rotire
începutul secolului al XIX-lea, se mai pă
acţiunea căluşului muntenesc are loc *jocul răz*
dramatice, in care apar eroi cunoscuţi şi pr
măgăreaţa, femeia, popa, turcul, caiacul, căl

Imagine teatrală cu caracter convențional, eroul mascat, blojul cu cap de bîtlan sau de barză[27] reprezintă întruchiparea fantastică a idolului-animal, formă provenită din străvechea *turcă* sau *bre^aie*. Cu timpul, *blojul* capătă atributele figurii omenești și imaginea moșneagului vesel, care însoțea brezaia apare reluată în reprezentarea *mutului*. Prin însușirea calității umane, imaginea mutului devine comică și prezența sa în cadrul jocului călușului se plasează pe un plan secundar, fiind eliminată cu timpul.

Procesul de evoluție a imaginii teatrale reprezentate în vechime de ceilalți participanți ai jocului, erou principali, *călușarii,* s-a încheiat prin anihilarea modalității teatrale. Virtuozitatea dansului este interpretată superstițios, ca manifestare a unei puteri magice care ajută jucătorilor să înfrîngă forțele naturale ale aerului și pămîntului; călușarii cu măști de pînză albă și cununi de pelin împletite cu flori reprezentau o putere nevăzută și temută. Absent ca personalitate umană, călușarul este considerat manifestare a unei forțe magice imateriale. Elementele esențiale ale imaginii teatrale, acțiunea și masca, nu mai servesc reflectarea realității în spectacol: dansul devine manifestare a unei forțe supranaturale și masca de pînză — simbol al negării existenței umane. în această fază, imaginea teatrală încetează să mai existe.

F. J. Sulzer, *op. cit.,* p. 408.

Fig. 23. — Călușarii, cu alaiul moșnegilor, reproducere ăupă un vechi clișeu din Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București.





Fig. 24. — Moșul cu capra — Moldova de nord.

Pentru istoria formelor vechi de artă teatrală populară, sp
călușul reprezintă un proces istoric care se încheie prin apa
calități distinctive și principale nu mai sînt cele ale imaginii tea

O Jocul *turca* sau *brezaia* este menționat. în cele mai
* XVUI-lea. Pînă, spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, c
folcloristică romînești acest joc apare menționat sub denum
o delimitare geografică: turca era numele jocului teatral străv
vania, brezaia al celui din Muntenia, Această veche formă de ar
tat din jocurile rituale de ceată, dar în izvoarele din secolul al
dans teatral, simplu, la care participă numai doi eroi: *turca*
moșul ăe turcă, moșul bre^ăii sau, simplu, *moșul.*

Animalul reprezentat în acest joc nu poate fi identifica
presupune că in riturile arhaîce practicate de triburile de vîn
carpato-dunărene au fost reprezentate imagini în care se cor
și pantomima, reflectînd momente din viața animalelor. De
sau brezaiei are asemănări cu înfățișarea țapului sălbatic, ea refl
a unui animal fabulos. între mitul *bimerei* — în a cărei ima
reprezentare a mai multor animale — și jocul turcăi sau bre
tipologic. *Traghelaf-vl,* capra-cerb, «adică dobitoc carile nu

Cea mai veche descriere cunoscută a jocului turca a fost făcută la începutul secolului al XVIII-lea de Dimitrie Cantemir. « în ziua de crăciun se pune cuiva o căpăţînă de cerb cu coarne mari, de care se leagă o mască făcută din fişii de pînză colorată şi atît de lungi încît acoperă şi picioarele celui care o poartă. Peste acesta se aşează altul, care se face un bătrîn ghebos, şi aşa străbat toate uliţele si casele, jucînd şi cîntînd, cu o mulţime de lume după ei» [29]. Indicaţii sugestive cu privire la acţiunile mimetice ale acestui cuplu şi la modul teatral în care se desfăşoară jocul sînt cuprinse în sinopsisul tipărit la Iaşi, în anul 1757: «Şi încă mai priimesc la casele lor turca sau brezaia avînd cu sine şi măscărici ghiduş. Carele schimbindu-ş faţa sa (cea după chipul lui D<u>mnezău zidită), cu gura zice cuvinte urîte, scîrnave, iară cu trupul face chipuri grozave şi spurcate, atîta cît pre cei fără de minte oameni bucurînd, iară pre cei fără de răutate copii spăriind»[30].

Tezele clasice cu privire la originea jocului *turca* sau *brezaia* (prin extindere, *capra)* se *bazează* pe analiza comparativă a elementelor acestui joc şi pe raportarea lui la dionisiile greceşti sau saturnaliile romane. în analiza istorică a jocului, noţiunile convenţionale, tipologice, ale dionisUlor şi saturnaliilor din dvilizaţiile clasice au fost extinse şi transformate în categorii istorice. Această confuzie a conţinutului termenilor a dus la substituirea sensurilor reale ale jocului cu motivele similare din mitologia greacă şi romană.

Analiza etimologică a celor două denumiri, *turca* şi *brezaia,* relevă influenţa veche slavă, de ordin lingvistic, cît şi pe cea mai recentă, sud-slavă. Etimonul vechi slav *tnr(«* zimbru»,«bour»)[31], ca şi cel sud-sîav *breţaja* («mască», cu toate derivaţiile)[32] nu reprezintă decît o manifestare a fenomenelor lingvistice cunoscute, dc preluare a unor termeni slavi, în special din domeniul vieţii păstoreşti, pentru numirea unor străvechi elemente de cultură spirituală autohtonă.

Fig. 25.—Maseide capră-Salea-Năsătid, 1932.



Jocul turca sau brezaia are un caracter străvechi, aparţinînd datinilor şi spectacolelor populare comune pentru întreg sud-estul european; « . . . Aceleaşi *capre,* aceiaşi *moşnegi,* mărturii ale unei culturi străvechi comune»[33]. Nu numai în întreaga Peninsulă Balcanică, la slavii din sud şi din nord[34], ci şi în punctele extreme ale acestei zone de cultură străveche, în Armenia şi în Sicilia, se regăsesc la sfîrşitul secolului al XIX-lea imaginile teatrale ale ţapilor şi moşilor. *Etfafiarer,* dansurile caprelor, erau reprezentate în Armenia de oameni deghizaţi

[29] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldavei . . .*, p. 281.

[30] *Sympsis. . .,* Iaşi, 1757, fila 52/54 - fila 52 v./54 v.

[31] Explicaţia dată de Dimitrie Cantemir cu privire la termenul *turca,* echivalent cu « rurc, otoman» şi etimologia */arca* susţinută de Gh. Vrabie *(Teatrul popular romînesc,* în *Studii si cercetări de istorie literară fi folclor,* an VI, 1957, nr. 3—4, p. 493) nu sint confirmate pe plan semantic.

[33] Provenienţa sud-slavă a termenului *brezaja* (V. Bogrea, recenzia studiului *Din folclorul romanic fi cel latin de Tachl Papahagi,* în *Dacoromania,* an. HI, 1924, p. 881) explică calitativ sensul jocului teatral şi este mai apropiată, din punct de vedere semantic, de calitatea teatrală decît presupusa origine tracă a etimonului *breaz* Dem. Teodorescu, *încercări critice asupra unor eredinfe, datini ji moravuri ale poporului romin,* Bucutcşu, 1874, p. 27).

[31] N. lorga, *Hittoire des Koumains et de la româniţi orientale,* voi. II, Bucureşti, 1937, p. 189.



cu capete şi piei de ţapi sălbatici, însoţiţi de mo
toiag, în sunetul Şuierelor şi tobelor[36]. Un *picurar*
— *N. >is.)* înfăşurat în piei de capră, « cu toate c
şi vacilor sale agăţate la briu», cobora din munţi în
uliţele satului[33].

Evoluţia imaginilor iniţiale. Imaginea animalul
rituri pentru vînătoare bogată sau înmulţire a tu
în ritualul sărbătorii agrare, aşa cum este cunosc
ca simbol abstract al rodniciei pămîntului: vechile
sălbatici, capul de berbec şi blănurile de oaie sînt în
ştergare, hurmuz, beteală de argint, iar *capra* devin
în mascarada comică de Anul nou. Provenind d
cunoscute în toate culturile străvechi, imaginea turcă

cu măşti de Anul nou din epoca feudală şi continuă să apară în petrecerile lumeşti din satele din Moldova.

Modificările în structura interioară a imaginii sint continue şi determină, în funcţie de sensul nou pe care îl exprimă, transformarea elementelor dc travestire. Imaginea animalului evoluează spre reprezentarea unei ficţiuni fantastice, desprinsă din ce in ce mai mult de legătura cu realitatea, tinzînd spre ilustrarea unui simbol abstract. în prima jumătate a secolului al XlX-lea, ca să joace brezaia, « . . . un om să preface in haine muiereşti, cu un cap ca dă dine si cu coarne»[37]. Masca turcăi şi a brezaiei, provenită din aceeaşi imagine străveche, cunoaşte variante care repetă, în ipostaze diverse, sensul iniţial al imaginii teatrale, dar nu mai poate include şi exprima un sens nou. Desenele reprezentînd măştile şi costumele brezaiei de la sfîrşitul secolului al XIX-lea relevă simplificarea imaginii şi, o dată cu aceasta, decăderea jocului teatral; mascaţi cu putini goale purtate pe umeri, jucătorii brezaiei din cîmpia dunăreană colindă in alaiul pluguşorului şi jocul străvechi este redus la o simplă apariţie ciudată.

In Transilvania şi în Moldova, masca turcăi şi a caprei este împodobită cu brîie, flori de hîrtie, clopoţei şi mărgele de sticlă; excesul de ornamentaţie transformă masca dintr-un element de recuzită teatrală într-o piesă de artă decorativă. Stilizatea arhaică se regăseşte rar, ca şi încercările de a umaniza imaginea animalului fabulos. Cu icoane prinse între coarne, cu chivăre de irozi, decorate cu cruci şi stele de aur sau cu «un fel de cap... un fel de faţă rotundă, ca un disc, pe cate sint făcuţi cu zugrăveală, cu hlrtie ori altă materie ochi, sprincene, nas şi gură ca Ia om», suprapus măştii tradiţionale a capului de animal, « care are bot şi barbă şi ochi şi urechi»[38], jucătorii caprei reprezentau o imagine în structura căreia reflectarea proceselor şi obiectelor din natură sau a relaţiilor religioase ori laice din viaţa socială nu se mai manifesta decît aparent, artificial.

Moşul însoţitor al caprei are o altă evoluţie din punct de vedere teatral. Purtind coarne mari de cerb peste făţarul de blană la sfîrşitul secolului al XIX-lea[39], îmbrăcat cu cojoace întoarse pe dos, încins cu clopote, cu o sabie de lemn sau un bîci în mînă, blojul se transformă cu timpul într-o imagine teatrală care reprezintă un om bătrîn. Măştile croite în blană şi împodobite cu nas de lemn vopsit în roşu, măştile sculptate în lemn[40] sau decupate în coajă de bostan cu mustăţi şî bărbi din fuior de cînepă redau din ce în ce mai accentuat expresia figurii umane. în comparaţie cu salturile ritmice ale turcăi ori brezaiei, moşul imită deprinderi omeneşti, acţiuni desprinse din viaţa reală, care înlocuiesc cu timpul gesturile simbolice, convenţionale, obligatorii în reprezentarea imaginii iniţiale, străvechi. De la blojul mut la ciobanul hîtru, ultima variantă a moşului în cuplul descris, imaginea teatrală a parcurs fazele istorice ale transformării unui element mitologic in creaţie de artă.

Jocul teatral străvechi al turcăi şi brezaiei s-a dezvoltat si în forme derivate. Improvizată dintr-o secure, cu linguri de lemn drept urechi şi barbă din

[37] *Condica limbii romineşti. . .* (voi. Vil), fila 201 v. /I 400.

[38] *Proiect di lucrări privitoare la limba si istoria naţională, .* , B. A. R.P.R., fond *Manuscrise romlnesti,* coca 3 105, fila 3.

[39] D. C. Ollănescu, *Teatrul la ramlni,* partea I, în *Anal. Acad. Rom., Meni. Sec/. Lit.,* seria a It-a, t. XVm, 1895-1896, p. 79.

m



Fig. 29. — Ca ca
Fig. 30. — Capra cu

cîlţi de lînă, *capra de priveghi* bocea mortul, zbierînd şi dînd
Adaptat şi actualizat cu elemente specifice epocii feudale, joc
zaţiile dramatice tîrzii de influenţă orientală, apărute în vec
meala între *turc,* stăpînul cămilei, legat cu un turban, « făcin
care zornăia o pungă cu pietricele şi cioburi de sticli
travestiţi cu un cojoc întors pe dos, purtînd o oală în vîrf
sănătoasă şi vioaie, dar turcul şi negustorul nu se înţeleg
omora de furie animalul, splrglnd oala[41].

în ultimii ani, jocul turcăi şi al brezaiei, reprezentat
cale de dispariţie. *Brezaia,* costumată grotesc, cu un pli
ceata de urători de Anul nou. *Moşul de turcă,* cu faţa ac
cu găuri tăiate pentru ochi şi gură şi cu un nas de ardei
printre copiii care recită pluguşorul[42].

Turca sau *brezaia* aparţin formelor teatrale cu origi
evoluţiei ulterioare a jocurilor ţărăneşti cu măşti din epoca f
radă în satele moldovene. Izolate, ele se destramă treptat
elemente coregrafice foarte reduse, dar practicate — ca şi
obiceiurilor de iarnă[43]; in contact cu eroii proveniţi
morţilor — *unchiaşii* şi *moşnegii* — jocul străvechi al turc
forme teatrale complexe: *malanca* şi *alaiul caprei.*

Unchiaşii 2 În nopţile de priveghi, după o străveche tradiţie, în satele din Moldova, Oltenia ^* şi Maramureş, şi in special în regiunea Vrancea, avea loc o ceremonie teatrală cu origini arhaice, *jocul unckiaşikr.* Cu toiege lungi în mîini, îmbrăcaţi în costume din scoarţe de lină şi încinşi cu sfori împletite, purrînd măşti sculptate în lemn de meşteri cofari[44], ţăranii munteni reprezentau ceata bătrînilor morţi, care se întorc în sat să petreacă noaptea de priveghi.

în epoca feudală, priveghiul era un obicei general practicat în Moldova, Ţara Romînească şi Transilvania[45]. în timpuri vechi priveghiul era anunţat prin chemări de fluiere mari şi buciume de stină şi dura de la apusul la răsăritul soarelui. Sătenii se adunau in jurul



Fig. 31. - Scenă ăe la jocnri/e de priveghi — Nerefu-Vrancea ; reproducere după Nerej, un village d'uoe region archaîque, *tai II, 1939.*

focului aprins în curtea mortului şi era împărţită pomana; urmau petreceri şi jocuri care culminau prin spectacolul cetelor de unchiaşi, ceremonie specifică nopţilor de priveghi[48].

în cele mai vechi variante cunoscute ale ceremoniei, unchiaşii sînt eroi comici. Masca, părţile componente ale costumului şi accesoriile, horele din jurul focului, strigătele şi panto-

" M. Pop, *Măştile de ierna din Birseşti-Topeşti,* 1882, p. 13-19.

u'wir iKDjaW^*B'r*i^Hiiij('flHî», ari} *fft\a*ki*JWti*
*ii»0Af«*ţtiwrsţi iHimmtâ mofriiXiiim*

^»<r«fi jfnittfa&fixibp" i Sf» ifit* *tS/ă»* rn*m&*

^iNVaxţîs HTH^J . (I UM3« iviit&Ws-HŞ'r.'jiitl'"

ju,»' *$ţpiţ$&;îiţfafinmm£* • ^^%wo<i rar* •
§$&mw?$m&ţ-ţi, av-tSirir- ei « ^ , t | | t r ! M u

Fi£. ^2. — *Menţionarea jocurilor de pr*

mimele groteşti nu mai păstrează elemente de
zenţei unchiaşilor în împrejurarea specială a ce
— foarte rare — ale cetei legate de omul mort s-a
de cinstire a morţilor. Această ceremonie teatra
cultului strămoşilor sub influenţa cauzelor ext
modului său iniţial de manifestare, şi anume
forme primitive şi dominaţia unei religii oficiale

Reminiscenţe ale organizării de obşte din
în natură şi producţie în comun se menţin pînă
satelor devălmaşe din depresiunile montane vrî
obştii hotărăşte drepturile şi datoriile ei şi leagă
politice, legislative şi administrative, în sistemul
Unchiaşii din jocurile de priveghi nu reprezintă în
de obşte din epoca feudală. La originea cetei un
darul întemeietor de sate, străbunul mitic ca pr
bătrînii înţelepţi ai obştilor din epoca străveche, D
feudală, în « forme tîrzii de disoluţie ale unor c
tribal»[49], şi prezenţa reală, concretă în vatra satu
tarea cultului strămoşilor în forme religioase. Pr
teatrale, început în ritul arhaic prin necesitatea

[4:] în tipăriturile religioase vechi din secolul al XVIII-lea, canonul preoţesc obliga la respect arca slujbelor ortodoxe deînmormîntnie; «Iară să nu cumva să laşi să s.i facă la mort jocuri, chiote şi strigări necuvioase, sau risuri, până la îngroparea mortului





Vig. 3i. — Mască d<! babd — Nerej/t-Vraticen.

faza apariţiei şi constituirii imaginii omului viu. De la această bază iniţială începe evoluţia imaginii *unchiaşului* prin dezvoltarea formei umane pe linia modalităţii teatrale comice de reflectare a vieţii, care duce la apariţia unor eroi şi forme teatrale noi, diferenţiate şi, în unele cazuri, cu totul opuse formelor teatrale arhaice.

Imaginea unchiaşului care coboară noaptea din păduri să celebreze moartea unuia dintre urmaşi a evoluat continuu. Craniul sau masca de lemn sculptat, tăcerea şi atitudinea hieratică, elementele care dădeau aparenţa exterioară a morţii, comune tuturor ceremoniilor funerare primitive, se transformă insă cu trecerea timpului; tîrziu, în epoca feudală, în cadrul aceluiaşi ritual de înmormîntare cu origini străvechi, unchiaşii de la Nereju participă la priveghiul mortului dansînd hore dezlănţuite In jurul focului aprins, cu gesturi groteşti şi strigăte, travestiţi in costume de saci şi măşti de lemn reprezentînd capete vii, cu dinţi ciopliţi şi pictaţi în alb. Temele grave ale jelirii mortului sînt concentrate în ceremonialul creştin şi în plînsul bocitoarelor; unchiaşii veseli, care sar peste rugul de jăratic şi mimează gesturi orgiastice, sub măşti in care dinţii goi, dezveliri ai craniului de mort au devenit un ris grotesc, sînt eroi ale căror acţiuni şi elemente de travestire au un sens nou, nu numai diferit, ci contrar imaginii teatrale originare: unchiaşui devine un erou care reflectă, în vecinul tipar al străbunului mort, cele mai brutale manifestări ale vieţii, dezlănţuirea orgiacă fund polul opus al sttăvechii imagini teatrale de factură tragică. Sub influenţa schimbării credinţelor străvechi, imaginea unchiaşului evoluează spre reprezentarea omului viu şi în structura ei apare o calitate nouă, parodierea comică a sensului iniţial. Jocurile groteşti cu măşti ale *perehudniţi-lai* din Ucraina, pe locurile de *jalniţă,* la pomenirea morţilor de rusalii[M], sînt legate de aceleaşi rituri străvechi ale morţilor-strămoşi şi au avut o evoluţie analogă. între elementele de artă teatrală din jocul unchiaşilor şi cele din jocul *perehudni{i-\ot* din secolul al XVI-lea există legături foarte strînse, care atestă originea străveche a acestor jocuri.

Dezvoltarea variantelor din imaginea iniţială. Studiul măştilor de unchiaşi păstrate din primele decenii ale secolului al XX-lea dă posibilitatea formulării unor concluzii asupra evoluţiei imaginii teatrale originare, asupra variantelor tipului iniţial ca baze de dezvoltare a fazelor târzii.

Masca de lemn cu origini străvechi, reprezentînd figura mortului, apare ca un prototip, fază primară în evoluţia imaginii teatrale a omului. Influenţînd dezvoltarea procesului de reprezentare a figurii omeneşti şi în alte rituri şi ceremonii cu caracter păstoresc sau agrar, masca de lemn evoluează, la rîndul ei, sub influenţa modalităţilor şi formelor provenite din spectacole cu alte origini şi funcţii. Măştile de unchiaşi prezintă modificări structurale, determinate de evoluţia istorică a imaginii şi concretizate prin elemente de pictură şi decoraţie care, aplicate pe masca sculptată în lemn, ii schimbă expresia iniţială: liniile severe şi monotone se animă pînă la caricatura grotescă sub culorile şi accesoriile ornamentale; motivul care vivifică forma sculptată a craniului din care provine masca *unchiaşului* — dunga de culoare roşie punctată cu alb în jiirul orbitei — este redarea picturală a motivului ţesut cu lină roşie în jurul orbitelor tăiate în masca de blană a *moşilor* şi *moşnegilor.* Dacă pe masca de lemn a unchiaşului nu sînt preluate şi imitate motivele decorative ale măştii de blană, se relevă hieratismul şi aspectul straniu al formei sculpturale care nu a evoluat, fixată de veacuri.

Ca o tendinţă generală, în masca de lemn europeană se observă, în ultima suta de ani, apariţia expresiei groteşti contorsionate, care tinde să înlocuiască simetria şi liniştea în repre-

[60] V. N. Vscvolodski-Gheingross, *PyccKaa yenman uapobuan dpaMa,* p. 29.



Fig. 36. — Mjitâ de moş — Azacldu-Dobrugea, 1933.

zenfarea figurii moarte. în Suedia, Germania, Elveţia, Italia, Ungaria, în Tirol şi Karintia, măşti de lemn, nu mai vechi de un secol, prezintă evoluţia formelor grave către expresia comică[51]. în condiţiile speciale, de trecere a imaginilor păgîne în cortegiile sărbătorilor catolice medievale, caracterul iniţial înspăimîntător al măştii de lemn se menţine; in Karintia, masca de lemn şi blană cu opt coarne a lui *Part/,* însoţitorul sfinţilor şi mucenicilor[52], provine din străvechea imagine a strămoşului mort, preluată in reprezentarea vrăjitorului ca erou al riturilor păstoreşti. Dar, în cazul in care funcţia imaginii teatrale evoluează de la perceperea mistică Ia cea estetică, masca vrăjitorului devine un element de metamorfozare teatrală. Masca de *vraci* de ia Nereju nu este un accesoriu vrăjitoresc, ci reflectarea în mod teatral a vrăjitorului, imitarea şi reconstituitea — în scopul reprezentaţiei montate intenţionat — a măştii pe cate acesta o purta în vechime, atribuindu-i calităţi magice. Cioplită în lemn, cu o ţeastă de berbec prinsă in frunte, cu contururi groase, în reliefuri convexe, mareînd orbitele, pleoapele şi buzele, masca este colorată în roşu viu. Coarnele vopsite in albastru, cu boabe mari de culoare albă, repetă motivul decorativ al ochiului şi gurii, pictat cu ulei roşu şi subliniat cu dungi mici sau şiruri de puncte albe. O scufă de carton decorată cu desene geometrice, cafenii şi cu inscripţia VRACIU încheie masca la spate. Obiect de recuzită, imagine materializată a vrăjitorului reprezentat cu fantezie comică în jocul unchiaşilor, masca de vraci imită un model din realitate, avînd o funcţie teatrală definită.

Nu numai intervenţia calităţii comice, dar si aspectul dublu al unora dintre aceste măşti este revelator ca bază de dezvoltare pentru fazele ulterioare ale evoluţiei imaginii teatrale. Pe o mască de lemn de la începutul secolului al XX-lea, a cărei formă sculpturală este tradiţională, elementele de pictură contureazâ o figură masculină, iar cele de ornamentaţie sint atribute proprii unei figuri feminine. Contrastul dintre mustăţile groase, negre, desenate cu catran, şi buclele de păr de cal care acoperă fruntea, ieşind de sub o basma de piele prinsă în ţinte, exprimă etapa de reprezentare a două genuri în aceeaşi mască, etapa premergătoare apariţiei măştilor diferenţiate ale *moşului* şi *babei.* Masca cu aspect dublu a păstrat în reprezentarea plastică o variantă a tipului iniţial, din care se desprinde, cu timpul, o nouă imagine teatrală, autonomă.

Mareînd o fază superioară în procesul dezvoltării istorice, apar imaginile diferenţiate ale *moşului* şi *babei,* eroi comici evoluaţi din imaginea unică a eroului unchiaş.

Fa%e in evoluţia eroului unchiaş. Dintre jocurile teatrale care se desfăşurau cu prilejul nopţii de priveghi, intermediul comic în care apar cei doi eroi clasici ai artei teatrale

populare, *moşul* şi *baba,* reprezintă
şilor şi marchează faza de despr
« se travestesc în haine cotrenţoa
arc barbă de cîlţi, un gheb, o cu
găzduire, acţiunea jocului se co
toate caracteristicile exterioare al
se poticneşte cînd trece pragul, s
zînd pe o schemă fixă, cunoscută
părăsit şi pe care o caută prin
cei prezenţi, o mustră « în modul
şi improvizează acţiuni comice,
la sfîrşitul reprezentaţiei, unul c
ajung «de rîs» şi alaiul format
prin casa mortului. Perechea c
structural legată de cuplul ma
înlocuită cu imaginea *babei* şi a
omenească a eroilor. Dezvoltat
fertilitate, intermediul comic ar
alaiul caprei şi în jocul *malancăi* l
nunta ţărănească.

Unchiaşii din străvechiul
morţilor strămoşi, sînt eroi care c
şi cu alte sensuri şi, alăturîndu-se
sele de muncă, rituri păstoreşti ş
dezvoltă ca imagini teatrale străv
încetată transformare. Ceea ce dă
continuităţii în transformarea ace
nu este numai contactul lui cu
căror legătură cu realitatea, în lim
lităţii primitive şi ale reflectări
este foarte strînsă, dat chiar in inte
ginii teatrale primitive a strămo
posibilitatea evoluţiei. Unchiaşul
sensul legării din ce în ce mai
reflectarea omului şi a relaţiilor s
transformarea sa în diversitatea c
moşnegilor şi a *moşilor.* Unchiaşul
erou comic prezent în jocul căluş
cucilor, însoţitor al brezaiei şi figu
în alaiul de mascaradă al caprei.

Din masca de lemn a unchia
totip al imaginii omului, formă
evoluată a *străvechiului moş* din cu
relor indo-europene, s-au dezvo

feminine şi măşti de vraci; între formele generate de influenţa imagînii în lemn a figurii omeneşti asupra măştilor de blană cu origini vînătoreşti şi formele noi ale măştii de lemn, apărute prin influenţa imaginii comice a moşnegilor şi moşilor de blană asupra modalităţii grave de reprezentare în lemn a figurii omului mort, există însă un proces continuu de interacţiune. Evoluţia măştii de lemn a unchiaşului în modalităţi comice proprii este posibilă prin absenţa fazei de reflectare fantastică, mitologică din procesul istoric al apariţiei şi formării cultului morţilor în societatea aborigenă din epoca străveche: imaginea unchiaşului are calitatea de a se dezvolta continuu ca erou teatral reprezentant al omului. Atributele de factură fantastică ale unor măşti de moşnegi — coarnele lucrate din lemn şi blană — au o altă provenienţă decît străvechea mască de lemn a unchiaşului: ele sînt o rămăşiţă a măştii de animal originare, transformate în mască umană şi păstrînd ca un element de bun augur simbolul magic al coarnelor, în vechime însemn al puterii vrăjitoreşti[64].

Vechile măşti de lemn ale *unchiaşilor,* cu sprîncene, mustăţi şi bărbi lungi din lînă albă, şi fâţarele de blană albă, « ca să semene a fi bătrin»[65], purtate de *moşnegi* la sfîrşitul secolului al XIX-lea în Moldova, sînt legate de istoria eroului, de evoluţia imaginii unchiaşului, care nu se multiplică numai în variante comice, ci generează întreaga galerie a moşnegilor şi moşilor. între măştile de lemn ale unchiaşilor de la Nereju şi cele de blană, stofă sau carton ale moşnegilor şi moşilor există legături directe. Masca de blană a moşului se numeşte *Urcă* — ceea ce presupune o influenţă primită de la masca de unchiaş, evoluată din craniul purtat pe cap. Aspectul impresionant al măştii uriaşe de moşneag de la Neculele, cu coamă şi barbă din blănuri de vulpe, cu orbitele ornate cu plăci sclipitoare de metal, păstrează urmele modalităţii plastice în care creatorii ţărani au imaginat străvechea putere a unchiaşului, violenţa şi vitalitatea lui.

Izolaţi din ritul arhaic iniţial, alăturaţi jocurilor ţărăneşti cu măşti de Anul nou, moşnegii devin în epoca feudală eroii vii aî comicului popular. Sub măştile de postav negru, cu bărbi de blană şi nas de ardei, încinşi cu lanţuri si tălăngi, dansînd şi sărind, luptîndu-se, intervenind în atragerea spectatorilor ca participanţi la joc, moşii sînt eroii cei mai activi din mascarada ţărănească feudală şi treapta cea mai înaltă a transformării imaginii teatrale originare; inegală, această transformare este oprită uneori timp îndelungat în faze primare, alteori îndeplinită într-un ritm rapid, în dependenţă de factori economici şi geografici, de izolarea regiunilor sau de schimburile vii din preajma oraşelor. La începutul secolului al XX-lea, *unchiaşii* de la Nereju, *moşnegii* purtători de tigve cu pene de cocoş din jocul cucilor, moşneagul mut sau *blojul căluşarilor, moşul* caprei şi brezaiei, *moşul* ursar, *moşul* şi *baba* — perechea comică, formă evoluată în cadrul jocurilor de bîlci, — sînt faze diferenţiate în evoluţia aceleiaşi imagini teatrale primitive cu origine unică, cea a unchiaşului.

Păstrat pînă în primele decenii ale secolului al XX-lea, *jocul unchiaşilor* la priveghi a cunoscut o dispariţie lentă, fiind practicat din ce în ce mai rar, pînă la completa sa părăsire. Eroii unchiaşi au condiţionat însă apariţia imaginii omului în arta teatrală populară şî au determinat modalităţile de dezvoltare ulterioară ale acestei imagini. O dată cu reprezentarea omului, în riturile şi ceremoniile populare se creează premisele reflectării vieţii omeneşti, a caracterelor, ocupaţiilor şi categoriilor sociale, a istoriei societăţii.



Fig. 38. — Caprele, ciobanul fi r

A De la dezlănţuirea grotescă pînă la arta subtilă a par
' • din propria ei istorie, arta teatrală populară de la sfîrşit
asimilînd şi modelînd influenţele primite într-un stil propriu,
ale acţiunilor şi eroilor din vechile jocuri ţărăneşti cu măşti
anonimă dezvoltă eroi comici şi improvizaţii dramatice care
în cadrul vechilor jocuri ţărăneşti cu măşti, calea frecventă de c
nu prezintă decît foarte rar caracterul unei continuităţi abso
desprinse de sensul lor iniţial, imaginile teatrale cu origini
ficial, structura lor rezistând însă, ca o schemă convenţională
modalitatea simbolică, arhaică: deghizări şi acţiuni sînt reluate
ca participarea conştientă a jucătorilor să se manifeste într
a realităţii, ci realizîndu-se în imitarea *imaginilor-model.*

Cetele de mascaţi din *alaiul caprei* moldoveneşti nu
formări directe a imaginilor străvechi, iniţiale, ci au apărut b
în jurul imaginilor teatrale care ocupau cîndva locul princi
moşul; dar, deşi în evoluţia ulterioară a jocului imaginile te
plan secundar, ele influenţează formarea trăsăturilor caracter
se constituie. în prezenţa elementelor de reprezentare ale vec
tăţile dominante ale acestora, apar şi se formează imagini care
mate din realitatea înconjurătoare, din viaţă. în ambianţa jocu
dezvoltării propriu-zise a procesului de creaţie teatrală, a proces
teatrale a lumii din afara vechilor hotare ale jocului, a eroilor
reale din viaţa înconjurătoare. Parodierea imaginilor străvech

populare; funcţia şi structura acestor forme sint însă determinate de fenomenele autohtone de viaţă socială, de transformările din activitatea economică şi socială a oamenilor, din relaţiile omului cu natura, din gîndirea si mentalitatea lui.

Eroi şi scene inspirate din viaţa societăţii. în nopţile de priveghi, pe lingă spectacolul cetelor de unchiaşi — sau mai tîrziu cînd unchiaşii nu au mai fost reprezentaţi — aveau ioc şi alte jocuri cu caracter teatral; episoade comice, improvizaţii şi mici înscenări, aceste jocuri sînt manifestări ale circulaţiei eroilor şi temelor, ale posibilităţilor de adaptare a imaginilor şi formelor teatrale populare în împrejurări diferite. Provenite din obiceiurile de la clacă sau din şezători, unele jocuri de priveghi cuprindeau învăţături despre oameni, lucruri şi împrejurări, simple reprezentări imitative ale unor obiecte în repaus sau în mişcare, ale unor stări acţiuni din realitate[56]. în ţinutul Sucevei, jocul *mîn^ţdica* era o povestire ilustrată prin a mne despre un furt, prinderea hoţului, judecarea şi trimiterea lui la oaste ca pedeapsă. Flăcăi, reprezentau pe eroii povestim, ţinînd în mină o carte deschisă: *regele, comisarul, doctorul, panţîrul* (poliţaiul), *păgubaşul, tîlharul, mîn%idica* si *orariul care arată 10 are,* apariţie insolită în galeria eroilor artei teatrale populare şi a cărui prezenţă indică o influenţă a spectacolelor medievale orăşeneşti; trecerea timpului si schimbarea locului acţiunii erau marcate de acest personaj, care anunţa cu glas tace condiţiile de timp şi de loc în. care se desfăşurau cele spuse de povestitor. în final, *tilharului* i se punea un ceaun în cap şi era astfel « trimis la oaste »[57]. în această povestire orală a acţiunii, ai cărei

[56] *Butea cu iurechiul,* joc practicat în Transilvania ca demonstraţie de forţă: un flăcău încerca sâ smulgă pe rînd «căpăţinile de varză îngheţate», pe ceilalţi participanţi la joc, încleştaţi de o laviţă; *monăstioara,* joc din Munţii Apuseni; un băieţandru eia prins de doi flăcăi voinici ţi balansat cu capul în jos, « ca o limbi de clopot*, in timp ce *popa* si *anualul* cinuu asurzitor, ţinînd slujba de utrenie; *moara* eta «închipuită» de patru flăcăi: *morarul,* deghizat cu barbă şi mustăţi de lină sau de cinepă, uns cu funingine pc obraz, cu un cojoc întors pe dos, măcina orzul, griul şi secara pe care alţi participanţi la joc sc prefăceau ca le aduc la moară. Cf. Sim. FI. Marian, *op. cil., p.* TS.

[57] Sim. FI. Marinii, *op. iii.,* p. 80.

Fig. 39. — Masca/i cu urs fi buhai — F'urlau! Moldovei, 1928.





Fig

eroi apar ca ilustrări vii in persoan
obiect anumit, purtat în mîini sau
de mascaradă, dezvoltate in alt me
in cadrul jocurilor şi petrecerilor

Eroii principali din alaiul de u
neană a caprei din Bucovina — sînt
mască de pînză mînjită cu cărbuni,
de *mirele* şi *mireasa* jucaţi de doi
influenţa nunţii ţărăneşti, dar şi
turca — metamorfozat de-a lung
mirelui şi *miresei* marchează înno
Malanca nebunilor din Bucovina es
are un ciclu închis, eroii străvech
de ordin formal, ramîne superficial
şi Anul nou, în *alaiul caprei* moldo
Muntenia, Transilvania, Oltenia şi Do
marchează o fază nouă în evoluţia j
această formă de artă teatrală popul
sau *brezaia,* se dezvoltă spre sf
şi în contemporaneitate.

în viaţa satelor, *alaiul capre*
principală care iî apropie de specta
tatea acţiunilor teatrale: improvizaţ

spectatorilor, pantomima se stilizează în intermedii de dans; rigoarea ceremoniei arhaice s-a destrămat, dar canoanele clasice care ordonează o reprezentaţie teatrală nu s-au fixat încă. Acest fenomen nu marchează degradarea şi involuţia artei teatrale populare, ci, dimpotrivă, modul ei propriu de evoluţie, prin imagini teatrale alegorice, expozitive, prin sinteza simbolului. Fără să ajungă niciodată la forma de dramă populară, spectacolul ţărănesc de mascaradă devine rezervorul în care sînt captate şi reţinute, în imagini teatrale, aspecte din petrecerile, spectacolele şi reprezentaţiile dramatice populare din epoca feudală; acest proces nu se manifestă prin copierea inertă a temelor şi motivelor, ci prin asimilarea lor structurală, in stilul comic cu origini străvechi.

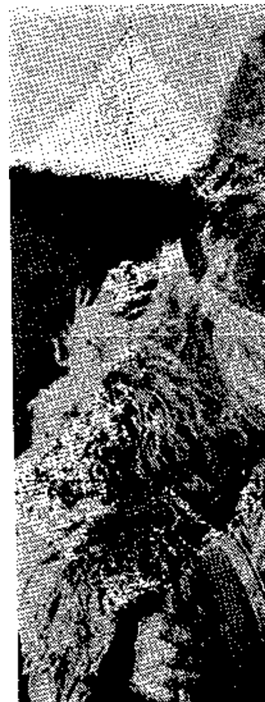


Fig. 41. — Capra, căluţulşimoşnegii—Moldova, 1936.



Fig. 42. — trai din alaiul dt

Fig. 43. — Moşul cu ursul —



S-ar putea presupune că alaiul caprei moldoveneşti s-a dezvoltat prin intervenţia cortegiilor de carnaval orăşenesc, prin preluarea directă a eroilor şi scenelor din procesiunile breslelor de meşteşugari, prin imitarea imaginilor care reprezentau un mediu social inedit. Reprezentative pentru viaţa oraşelor, cortegiile de carnaval organizate de meşteri şi calfe sint insă o formă de petrecere în care transfigurarea teatrală nu are loc: uneltele dc muncă şi obiectele lucrate, costumele, insignele erau purtate şi expuse de meşterii înşişi, pentru a fi cunoscuţi şi admiraţi. în alaiul de mascaradă al caprei aceste elemente de travestire fac parte integrantă din structura imaginii teatrale; ocupaţiile meşteşugăreşti sînt reprezentate de flăcăii din sat prin cetele de *cizmari* şi *fierari,* care ilustrează cu uneltele de muncă aduse în joc breasla şi actul de muncă[60]. Elementele de spectacol din procesiunile de carnaval ale breslelor de meşteşugari sînt transpuse în formă teatrală în alaiurile ţărăneşti de mascaradă, iar analogia dintre aceste forme de petrecere populară nu se manifestă prin relaţia existentă între model şi imitaţie, ci prin aceea dintre un motiv de inspiraţie şi realizarea lui.

Cortegiîle breslelor, fenomen caracteristic pentru istoria spectacolului medieval tîrziu, imitau, în petrecerile meşteşugarilor, procesiunile fastuoase şi serbările de curte pe linia tradiţiei străvechi a carnavalului popular[81]. Aceste cortegii reprezentau o formă dc spectacol popular orăşenesc care s-a dezvoltat paralel cu jocurile ţărăneşti cu măşti, avînd însă puncte de contact[82]. Prezenţa bufonului-arlechin în alaiul caprei din regiunea Sucevei pare insolită; in costum negru mulat, cu franjuri galbene şi ciucuri de lină roşie, cu o pălărie conică de piele neagră decorată cu stele şi luni de staniol, cu faţa vopsită în argintiu şi cu barbă şi plete cenuşii din cozi de cal, acest bufon mînă *urşii* şi-i face să danseze în sunetele tamburinei, lovindu-i cu biciul şi îndemnîndu-i cu strigături de joc. *Moşul ursar,* erou cu origini străvechi, apărut într-o nouă ipostază prin preluarea unui motiv de inspiraţie din realitate — spectacolul dat de ursari şi urşii lor dresaţi prin tîrguri şi sate —, a fost treptat înlocuit *âe ţiganul ursar,* cu mască de postav negru, cercei de aramă şi cozi împletite. Pe linia imaginii existente a ţiganului ursar, sub influenţa cortegiilor de carnaval, apare bufonul-arlechin, intervin elemente de artă teatrală inedite în comparaţie cu viaţa si obiceiurile ţărăneşti; aceste elemente nu sint numai o mărturie a contactului real dintre formele de spectacol orăşenesc şi de bilei şi alaiurile ţărăneşti de mascaradă, ci mai ales o manifestare concretă a factorilor care stau la baza selecţiei acestor elemente: înlocuindu-se unul pe altul, eroii noi acţionează exclusiv în stilul comic al străvechii tradiţii teatrale populare. Dai' mai mult decît diferenţele dc ordin morfologic dintre eroii celor două categorii de spectacol — cortegiile de carnaval şi alaiurile ţărăneşti de mascaradă —, comparaţia intre funcţia şi structura imaginilor care provin din contactul acestor forme de artă teatrală este revelatoare. Personajele din cortegiile de carnaval care nu au corespondenţe cu viaţa ţărănească nu se regăsesc în alaiurile ţărăneşti de mascaradă. Prezenţa *fierarilor* şi a *cizmarilor,* eroi care reprezintă meşteşuguri cunoscute în mediul rural, evoluţiile bufonului-arlechin, axate pe funcţia mai veche in spectacol a *ţiganului ursar,* arată intervenţia viziunii, ţărăneşti, originale, în creaţia teatrală populară după motive de inspiraţie străine: se poate afirma că acest proces nu se petrece sub forma unui împrumut direct de modele străine, de imagini teatrale concrete, ci prin preluarea unor modalităţi teatrale, aplicate ulterior in creaţia noilor eroi din alaiul ţărănesc de mascaradă.

Nu numai spectacolele de burg au furnizat motive de inspiraţie pentru arta teatrală populară; reprezentaţia religioasă a *irozilor,* ajunsă în mediul rural şi jucată de ţărani, ca şi *comedia de păpuşi,* reprezentată în tîrguri şi bîlciuri, sînt reluate, în forme mult simplificate, pe linia specifică de dezvoltare a jocurilor ţărăneşti cu măşti, în alaiurile dc mascaradă de Anul nou. *Ironii,* cu cămăşi lungi albe şi chivăre de carton aurit, purdnd steaua şi chivotul cu păpuşi, sînt simpli figuranţi care asistă la jocul caprei, în Moldova, în epoca contemporană. *Harapii,* mascaţi cu obrăzare croite din pălării negre vechi, cu secure şi şalvari, *turcul* şi *caiacul* în permanent conflict dramatic, sînt eroi desprinşi din jocul de păpuşi, care evoluează în cadrul alaiurilor ţărăneşti de mascaradă în sensul în care acţionau ca păpuşi în spectacolul comic din bîlciuri; prezenţa acestor eroi a provocar insă, prin modalitatea dramatică pe care o aduceau, procesul de reflectare a ocupaţiilor şi rangurilor din viaţa socială, din realitate.

" F. Sieber, *Volk und nelkslitmlhbi Motivik im Feitsierk des Barocks. DargisleUt an Drcsdner Bildquelkn,* Veroffentlichungen des Instituta fur deutsche Volkstunde, voi. *21,* Deutsche Atademie der Wksenschaften zu Berlin, Berlin, 1960, p. 67.

[62] In privinta ata-numitelor *inveti/ima* — alegorii teatrale şi scene de pantomima care se dezvoltă în cadrul eorregiUot de carnaval ale breslelor începînd din secolul al XVII-lea —, influenţa lor asupra alaiurilor ţărăneşti de mascaradă nu poate fi susţinută de nici un indiciu.



Fig, 46. —Mască de negustor — Domneşli-Tg. Frumos, laţi, 1960.



H/ţ 47 -- Masca moţului cătdărar—Domncstt-Tg. Frumos, laţi, 1960.

Fig. 48. – Eroi din alaiul dc mascaradă a! caprei — Moldova, 1936.





Fig.

Fig.

în alaiurile ţărăneşti de mascaradă, funcţia socială este s
punere cu naţionalitatea eroului: *călăul* este reprezentat de
de vulpe sau tulpan, cu mustăţi din pene albe de gîscă, ofe
milat cu *et-rcul; doctorul,* cu ochelari şi pălărie Înaltă, este î
cu cozi împletite şi ochi de fasole albă cusuţi pe măştile ne
sint *ţiganii.* în arta teatrală populară nu este niciodată satiri
funcţia socială reprezentată sub forma parodiei atinge, p
obiectiv, fără a fi vizat în mod special.

Alţi eroi, a căror prezenţă este tîrzie \\ efemeră, *arnăuţii*
şi pene de fazan la chipiu, *generalul*— figuranţi care repre
teasa care apar într-o ipostază neobişnuită, preluînd a
jocul caprei, acţionează pe aceeaşi linie comică cu origini
luţia alaiurilor ţărăneşti de mascaradă. Funcţia acestor er
aspectul pantomimei cu măşti. Treptat însă, măştile care r
obrăzare, simple obiecte de sugerare a jocului teatral în ge
se transformă în dansuri burleşti, a căror acţiune figurativă
cu dansurile populare.

Dezvoltarea modului teatral de reflectare a realităţii. în l
imaginile teatrale din jocurile ţărăneşti cu măşti au o evol



Fig. 51. — Maici dc mai — Maiu-Vlasca, 1924.



Fig. 52. — Mană di mo; — Azacldu-Dobrogca, 1953.

sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, alaiurile ţărăneşti de mascaradă apar şi se dezvoltă pe baza creaţiei unor eroi şi scene inspirate din realitate şi, aşa cum după desfiinţarea breslelor continuă practicarea meşteşugului, după degradarea vechilor jocuri ţărăneşti cu măşti continuă să se dezvolte arta teatrală populară. Treptat, se desăvirşeşte trecerea de la perceperea mistică la cea estetică a fenomenului de artă teatrală şi aceasta nu prin părăsirea străvechilor pantomime rituale, ci tocmai prin parodierea eroilor şi actiunilor cu substrat magic conţinute în Interiorul lor, prin apariţia modului teatral de reflectare a realităţii.

Generalizarea tezei *modelului de imitai* ca factor determinant, necesar, în creaţia imaginilor şi formelor de artă populară este un reflex — în planul actului dc creaţie — al teoriei circulaţiei motivelor. Această teză este infirmată — în arta teatrală populară — de dezvoltarea imaginilor noi, originale, rezultat concret al apariţiei modului teatral de reflectare a realităţii. « De cînd cercetările asupra procesului de creaţie la artiştii populari au putut fi extinse în diverse ţări ale Europei, a devenit evident cl ei aveau aproape întotdeauna nevoie de *puncte de plecare,* de documente intermediare Intre ei înşişi şi realitate. Dimensiunile, volumele, valorile, culorile, mişcările, jocurile de lumina, perspectiva, sînt greu de figurat fără ajutorul unei interpretări intermediare...» * Dar dacă între creaţia teatrală populară şî realitate se interpune un *model,* un «factor intermediar», acesta nu este un element exterior, o interpretare străină a realităţii, ci însăşi structura interioară a imaginii teatrale cu origini arhaice.

J
'3

Modul ilustrativ, alegoric în care se prezintă
ducerea unui nou conţinut de viaţă în forma trac
cu origini străvechi. Stilul comic, reprezentat atît p
măştile noilor eroi, cît şi prin hazul cu care este
specific în redarea personajelor, s-a format prin de
nile şi formele teatrale străvechi care au stat la
epoca feudală.

Această parodiere este fenomenul prin care
arhaice, iniţiale, şi în acelaşi timp o fază nouă în
ţionale nu mai delimitează desfăşurarea jocului d
de artă teatrală populară se destramă, jocul cu măşti
tarea *eroilor* în variante ale vechii imagini teatrale
structura funcţională a acestei imagini. Astfel, ala
ca o paradă a eroilor şi nu ca un spectacol dra
modului teatral de reflectare a realităţii în creaţia
specific al acestei creaţii: «Obiectul folclorului
al folclorului constă în faptul că obiectul pri

Măscăriciul. în jocurile rituale cu măşti, ar
conştientă şi în alaiurile ţărăneşti de mascaradă a
măscăriciul, actorul de provenienţă populară. în jo
imită deprinderi şi moravuri, improvizează, îşi s
satirice, mimînd propriile sale reacţii; măscăriciul
însuşi devenind prin spectacolul acţiunilor sale

După o îndelungată exercitare in a reflect
aspecte legate de om şi de activitatea omenească
spontan acţiunile exterioare prin exprimarea schim
de natură psihică, pe care imitarea unor acţiuni
interiorul imaginii teatrale străvechi sînt create –
voltarea exhibiţiei personale.Apariţia *moşului-măscăric*
bazată pe dezvoltarea în forme populare a măscăriciu
măscăriciului de profesie din spectacolele de bîlc
provenienţă străină, aduşi din Bizanţ şi Fanar
ceşti la curţile domnilor din Ţara 'Romînească şi
ciului autohton, ghiduşul cu replica amară, ero
înţelepte, cunoscută de-a lungul secolelor în isto
pînă la păpuşa comică a evului mediu. în forma
modelului străin pe care prezenţa saltimbancilor
minime şi, deoarece sînt împrumutate in urma ce
biţiile de import cu cele ale măscăriciului autoh
constituie elementele de cunoaştere raţională a re
de-a lungul timpului în spectacolul ţărănesc, ş
serie de acţiuni-cheie stilizate. De la deprinderea
din natură, se ajunge astfel la modul teatral de re
tarea capacităţii de a exterioriza mişcarea determ
vieţii omeneşti, a vierii sociale; rezultatul concret al

Imaginea măscăriciului populat este imaginea unui erou-tip, imaginea unei categorii de eroi teatrali, schema dramatică a eroului fiind creată în reprezentaţia vie, teatrală, pentru ca abia cu timpul, prin specializarea celor două linii diferite de creaţie — teatrală şi dramatică —, dar cu origine unică, să se separe drama de teatru, creaţia dramatică de cea teatrală, personajul dramatic de eroul teatral al spectacolului. în arta teatrală populara romînească, acest proces a fost început de eroul măscărici si este analog cu procesul prin care s-a fixat locul personajelor din *commedia dell'arte* în istoria teatrului universal, tipuri dramatice provenite printr-o îndelungă cristalizare şî specializare a imaginilor de eroi. Cu timpul, procedeele teatrale ale măscăricilor populari din epoca feudală au devenit legi de interpretare şi, aşa cum măşti şi acţiuni simbolice au rămas ca elemente de artă teatrală arhaică în alaiurile ţărăneşti de mascaradă, anumite procedee convenţionale din jocul măscăricilor, de mimare a acţiunii ori de rostire a textelor improvizate după o schemă stabilită pot fi recunoscute in spectacolele populare ale irodarilor, în reprezentaţia teatrală a păpuşarilor, in jocul actorilor ambulanţi.

Se poate emite ipoteza că măscăriciul este eroul teatral al epocii feudale, protagonistul evoluat din imaginea teatrală străveche a unchiaşilor, moşilor şi moşnegilor, desprins din cadrul vechilor jocuri cu măşti şi dezvoltat în ambianţa bîlciuriîor din tîrguri şi a alaiurilor ţărăneşti de mascaradă; această cale de evoluţie continuă este excepţional de rară în istoria artei teatrale populare, dar în cazul cînd există, eroul teatral astfel creat are o influenţă imensă asupra întregului proces de evoluţie a artei teatrale populare, condiţionînd şi — in unele cazuri — determinînd calităţile dominante ale imaginilor teatrale apărute pe alte căi şi cu alte provenienţe. Măscăriciul reprezintă un moment culminant in spectacolul teatral popular; prin sinteza între calitatea de spectacol şi caUtatea de dramă, conţinute şl exprimate în imaginea unică a interpretului şi creatorului, a actorului şi personajului, manifestate concomitent în aceeaşi acţiune teatrală, *eroul măscărici* este un punct nodal, o cheie de boltă în procesul de apariţie şi constituire a imaginilor şi formelor dramatice de artă teatrală populară.

Cucii

5. În secolul al XH-lea apar în *Regestele varadiene*[66] menţiuni asupra unor nume de persoane şi locuri în care intră termenii de *cuc* şi *kuker*. Tot în această perioadă se întîlneşte, în limba maghiară, noţiunea de *kuka,* care înseamnă totodată «mut» şi «prost»[67], un împrumut sau un decalc lexic al numelui generic de *cuc,* utilizat însă într-o accepţie particulară, convenabilă unui personaj popular care seamănă cu mutul şi caraghiosul închipuit în jocul cucilor. Alte menţiuni mai precise apar în secolul al XVII-lea (1682—1686), într-un pasaj din *Vieţile suinftlor,* scrise de mitropolitul Dosoftei. În acest pasaj jocul este asemănat cu o mascaradă grecească pagină, care avea loc la sărbătoarea *kalagoghion-xăm*: « . . .Puţind a mîna idolii şi podobiţi cu un fel de obrăzare, ghiduşeşte, cîntînd, descîntînd dîntr-insele, alerga tîlhăreşte de ţînea calea a bărbaţi şi a femei savăi, cum fac la noi cucii (tcSiiii)

şi ceia ce trag la vale. ... [68]. Mat tîrziu, în secol
jocul cucilor este prezentat ca similar jocului călu
« Această urită închipuire şi pînă acum să ţie în
sate. de să îmbracă bărbaţii în haine muiereşti ş
numele Cupal, adecă cuci sau căluceni, făcîndu-ş
însă cele mai multe menţiuni sau simple prezent
în secolul al XIX-lea şî al XX-lea. O dată cu ap
rată[70], studiul jocului cucilor capătă perspective
străveche, ca şi structura lui dramatică înc
vedere ştiinţific.

Cercetările folcloriştilor romîni, ca şi acelea a
faptul că jocul cucilor avea la baza lui un text liter
păstrat prin tradiţie orală, în care in general era v
cioban si o ciobănită sau un plugar şi o plugări
(invidie, ceartă etc), soţul era ucis sau murea. La î
ce închipuia un preot, care prohodea în bătaie
celui mort şi petrecerea generală a celor dc faţă. U
timp în acţiunea lor urme de rituri străvechi, lega
muncile agricole. Cele trei ceremonii din joc (m
a *kukkerilor)* referitoare la nuntă, moarte şi învier
simbolic iniţial, de rituri ale fecunehtăţii şi fertilit
cu caracter teatral, detaşate în desfăşurarea spect
elemente de satiră socială şi biciuire a moravurilor

În legătură cu jocul cucilor s-au emis diferite
pledează deopotrivă folclorişti romîni şi străini.
M. Vulpescu[71], care invocă un argument de ord
mai joacă cucii a fost partea extrem-nordică a T
M. Arnaudov şi J. G. Frazer pledează indirect
considerindu-l un carnaval orgiastic trac. După ac
jocului trac, una nord-dunăreană, *jocul cucilor,*
între aceste două variante au avut loc influenţe şi co
de populaţii carpato-b alcanice.

Paralel cu ipoteza originii trace, M. Arnaudov
nind că atît jocul kukkerilor, cît şi al cucilor, se tr
de greci de la traci, adaptate şi dezvoltate apoi î
originii greceşti a jocului kukkerilor şi prin aceasta
era la origine jocul *kuklei* (sau al omului travestit)

Există şi o ipoteză despre originea slavă a j
romînească, leagă jocul cucilor şi al călucenilor de

[66] *Documente privind istoria Rominiei, veacul XI, XII si XIII, C. Transilvania,* voi. I (1075-1250), Bucureşti, 1951. Din anul 1220, doc. 246 (p. 105), referitor la un cetăţean din satul Vys, pe nume Cuot (= Kuk), condamnat să poarle fierul ars. Din anul 1234, doc. 373 (p. 141), în care o slugă pe nume Cucus, fiul lui Farcaş, e prins şi răscumpărat din robie. Din anul 1220, doc. 249 (p. 106), în care a pomenit un sat Qecher (= Kuker), care trebuie tradus ca şi Quenes (= Kenfa) din transcripţia maghiară (p. i08).

Unele menţiuni de la începutul secolului al IV-lea e.n. *(Analecta Mtandiana,* XVI, 1897; cf. Popa-Lisseanii, *încercare de monografie asupra cetăţii Dtrsturul—Silistra,* Bucureşti, 1913, p. 81—89), confirmate dc cercetări relativ recente (vezi V. Tarkova-Zaimova, *Ceedemin 3a cpedueeeKOBim KyKepacu mpu a CujiucmpencKo,* Sofia, 1960), atestă existenţa unui joc care ar putea fi considerat — într-o oarecare măsură — de tipul cucilor în cetatea Durostortun.

[67] *A. Pallas Nagy-Lexicona,* vo). XI, Budapesta, 1895, p. 92.

[68] Dosoftei, *Viata si petrecerea svintilor,* voi. II, Ia;î, 1682-1686, ex. B, p. 273.

1° Synopsis. . ., Iaşi, 1757, fila 53 v. şi 54-54 v.

D. Marinov, *Kyxepu* UAU KVKOSU, în *id3*ecniue nu emiMipa<f>a:u My,eu,* Sofia, 1907; M."Arnaudov, *KvKKepu u pyccLiKii,* in *CâopiiuK 3a Hapoâitu y.uom-eopeiiusi mpodniHUc,* XXXIV, Sofia, 1920; Roşiţa Anghelova, *KyxKepuane uipuv6uni.u 3a n.iodopod"e n 3dpaee u uapcdcii meanap,* in *Teamip,* 1956,

nr.
in M
pe «
Bulg
[71] M
Pari
[72] (
1939



Fig. 53. — Alaiul aici/or — Brămtti-PasJreii, 1960.

răsăriteni. Bizuindu-se pe această afirmaţie, T. Pamfilc[73] face din ea un izvor mitologic al cultului cucilor, călucenilor şi chiar al paparudelor.

în prima lui formă, jocul pare să fi fost o manifestare complexă, legată de unele rituri pastorale şi agrare la traci. Peste acest joc trac, posibila suprapunere a elementelor greceşti antice din antesteriile dionisiace şi a elementelor slave din procesiunile Iui Cupalo ar fi putut să îmbogăţească conţinutul primar al ritului cu elemente de spectacol, contribuind la transformarea pretextelor rituale într-un carnaval laic.

Dezvoltarea jocului ca alai de mascaradă. Răspîndît în epoca feudală în Transilvania de sud, Moldova, Muntenia şi Dobrogea, jocul cucilor se menţine pînă în vremea noastră de-a lungul Dunării, în zona de contact şi interferenţe etnografice între cultura populară romînească şi cea a popoarelor sud-slave.'Sub influenţa şi constrîngerea bisericii, jocul cetelor de cuci a suferit o transformare importantă. Din spectacolul păgîn care se desfăşura în perioada solstiţiului de iarnă, devine un spectacol semireligios, care se deplasează spre ecbinocţiul de primăvară, la lăsata secului. Cu timpul, jocul cucilor se laicizează, transformindu-se într-o mascaradă ţărănească, în cadrul căreia, pe lingă unele ironii usturătoare la adresa bisericii, pot fi remarcate uneori şi acţiuni de intervenţie camuflată în sancţionarea publică a oficiahtăţilor sub pretextul păstrării datinii, bătutul simbolic cu *chhdiciul,* un fel de bici năzdrăvan, în vîrful căruia se atîrna o opincă ruptă.

Textul literar popular al întregului joc s-a pierdut, iar variantele fragmentare cunoscute ale unor momente teatrale din joc nu mai prezintă nici o stabilitate. Ele sînt o creaţie

improvizată, de la un spectacol anual la altul, în funcţie d
între timp, de spectatori, de buna dispoziţie a jucătorilor.
iului a rămas structura lui de ansamblu, eşalonarea episoade
matică. Jocul cucilor este alcătuit din trei părţi, uneori dis
cate şî confundate. Prima parte a spectacolului, în genul
dimineaţa zilei de lăsata secului, cînd cetele de *cucoaice* (bărb
lăi la picioare, la brîu sau pe piept, cutreieră satele în c
simulînd bătaia tradiţională în semn de urare de sănătate. Pa
mima, se desfăşoară in după-amiaza aceleiaşi zile, cînd într
de cuci, cei mascaţi cu *tigve, cinei* (piei) şi mai ales cu *chip*
copleşiţi de greutatea măştilor, mai mult defilează pe uliţe,
cului sau să facă ordine, în timpul spectacolului. După-a
nuntă, cu moartea şi învierea eroului, precum şi unele episoa
de rituri pastorale (ieşitul la păşune şi păşunatul simbolic)
semănatul simbolic). Uneori pantomima cucilor se transfo
în care ceata de jucători antrena in alaiul de mascaradă, d
toţi spectatorii, de la copii pînă la bătrîni. în sfîrşit, ultima
şura pe înserate, cînd jucătorii îşi scoteau măştile cu un
trîntindu-Ie de pămînt, călcîndu-le in picioare etc), pentru
săteşti, urmat de retragerea cu torţe. Paralei cu jocul cete
şi jocurile cetelor de copii, care făceau şi ei pe cucii.

Rolurile importante în joc le-au avut *ciobanul* şi
mutul, în jurul cărora s-a grefat întreaga acţiune. Pe lingă
acţiune au intrat cu timpul o categorie întreagă de perso
ostaşi şi *haiduci, primarul, jandarmul* şi *negustorul.* Din figuraţ
naje mute, numite în general *cuci* şi *cucoaice.* Numele uno
care s-au păstrat uneori pînă în vremea noastră, nu mal coresp
menţinindu-se astfel mai mult prin tradiţie.

Spre deosebire de alte obiceiuri cu caracter de spectaco
unele modalităţi particulare de travestire. Piesele specifice în
şi costumele. Recuzita jocului se reduce astăzi la patru cate
de costume. Formele vechi de măşti sint *traistele de cai* şi *chici*
decorative, obţinute, după cum le califică chiar numele,
cai, trase pe cap, sau din piei de animale aplicate direct pe
din fructe de cucurbitacee, împodobite cu pene de cocoş.
reprezentative sînt însă *chipurile,* nişte măşti montante, asem
tuite din bogate inflorescenţe artificiale. *Tigvele* ca şi *chipu*
rituri agrare, ultimele — după structura şi terminologia lor —
O altă categorie este aceea a măştilor de *cucoaice,* a căr
elementele vechi şi noi ale măştii. Cu ajutorul lor, tel
îmbogăţeşte.

Cetele de cuci poartă două soiuri de costume adecvate j
chipurilor, improvizate din costume de port ţărănesc local
cu lampasuri roşii şi cămăşi ştampilate cu cruci roşu), şi
celor, improvizate din vechituri de veşminte femeieşti, cu
ticlui mai neobişnuit şi caricatural. Acesta e costumul pa
care la sfîrşitul secolului al XIX-lea a căpătat o dezvolta
deosebită.

După cel de-aJ doilea război mondial, jocul cucilor a evoluat în raport cu dezvoltarea noilor relaţii de muncă. Eliberat de reziduurile magice şi religioase ale trecutului, se menţine în prezent ca un spectacol popular de mascaradă, axat în special pe acţiuni de pantomima şî de dans festiv şi scenic.

Jocuri scenice maghiare şi germane

/ în arta teatrală populară a minorităţilor naţionale maghiare şi germane sînt cunoscute ^' forme cu origini vechi, caracteristice epocii feudale. Cucerirea Transilvaniei de către statui feudal maghiar la sfîrşitul secolului al Xl-lea şi începutul secolului al XIT-Iea, apoi colonizarea ţăranilor, meşteşugarilor şi negustorilor saşi, care întemeiază sate în sudul si nord-estul Transilvaniei în secolele XII—XIII, au însemnat aşezarea unei populaţii alogene alături de populaţia autohtonă, menţionată de Anonymus încă pentru secolul al X-lea '*. Această convieţuire a determinat influenţe reciproce şi a produs, în domeniul artei teatrale populare, manifestări specifice. Jocurile populare teatrale ale maghiarilor şi saşilor din Transilvania provin, în genere, din spectacolele de burg, din cortegiile şi reprezentaţiile dramatice organizate de bresle în incintele oraşelor. Dar, pe lîngă aceste forme teatrale cu origini medievale tîrzii, *alegerea reginei rusaliilor* şi *boriţa cucilor,* jucate de ţăranii maghiari, îşi au originea în fondul de veche influenţa slavă, iar *capra* şi *surdul,* cate apar în *jocul căluţilor* de la nunţile sătenilor saşi, sînt eroi ai jocurilor ţărăneşti cu măşti, cu străvechi origini, practicate de populaţia romînească. în aceste întrepătrunderi constă aspectul specific al jocurilor scenice maghiare şi germane din Transilvania.

Regele's şi *alegerea reginei rusaliilor (punkosdi kirâlynv vâlas-^ţas),* jocuri condamnate şi persecutate în decursul veacurilor de către biserică, nu s-au putut menţine în forma lor originară şi şi-au pierdut cu timpul caracterul teatral.

Referitor la *regele's,* jocul cel mai vechi al minorităţii naţionale maghiare, există un singur izvor pentru Transilvania, datînd din anul 1863[7s]. Pe baza descrierii se pot distinge două părţi separate: o zicătoare de tip străvechi, care urează prosperitate tinerilor căsătoriţi, şi o adăogire ulterioară, cu caracter religios, in forma colindului. Ceata de flăcăi umblă din casă în casă în noaptea crăciunului, urează şi primeşte daruri. în timpuri vechi, jucătorii duceau cu ei un bou cioplit din lemn si vopsit în roşu de care — « după legea cea veche » — agăţau darurile. Data şi desfăşurarea *regele's-ulai* indică analogii cu jocurile legate solstiţiul de iarnă ale populaţiei romîneşti.

Jocul numit *alegerea reginei rusaliilor (punkosdi kirâljno vălas%otâs)* este menţionat in anul 1692[7d] sub numele de *inaugurarea reginei (klrâlyne ass^ony tilktes).* în document se interzice în mod hotărit reprezentarea jocului, care este considerat un obicei « moştenit de la păgîni ». Această menţionare este o urmare a faptului că jocul era legat de tituri magice de fecunditate cu prilejul sărbătorilor de primăvară. în ciuda interzicerii, jocul a supravieţuit pînă în secolul al XX-lea sub forma de urare cu caracter religios, fiind interpretat de copii.

Boriţa cucilor (kukâk boricăja), jucat de ceangău din jurul Braşovului şi descris în anul 1862, este un dans mimic, completat cu un text improvizat. în ziua de lăsata secului,

[IJ] Anonymus, *Gei/a Htmgarorwn.* cap. XXIV, in *Striplor's rermu Hungaricarum,* «1 E. Siietitpetery, voi I, Budapesta, 1937, *p.* 64-65.

[16] O relatare a jocului *regele's* din comuna Chinus Odorhci, cuprinsa in studiul monografic *Vadrii^sjk,* voi. I ted Kriza Janos, Cluj, 18t>3, p. 121-122.

[70] *Sţlhelj Qkieviltar,* voi VI, red S2adeczky Lajos Cluj, 1897, p. 435.

flăcăii umblă prin sat, purtînd pe cap căciuli împodobite cu panglici, la brîu clopote, iar în mînă un mai cu miner lung. Doi dintre flăcăi sînt numiţi *purtători de ţeapă,* iar alt flăcău duce un arbore împodobit. Eroii principali ai jocului sint cei patru *etici,* flăcăi pricepuţi la glume şi nebunii, cu măşti pe faţă, gîrbaci sau sabie de lemn în mînă şi un clopot la brîu. Din punct de vedere dramatic, momentele esenţiale ale acţiunii sînt lupta cucilor, moartea, reînvierea şi fuga unuia dintre ei. Elementele comice sint prezente în scenele de ucidere, de bocet şi de reînviere. Jocul este cunoscut şi jucat şi astăzi in satele locuite de ceangăi din jurul Braşovului.

Pare a fi o creaţie cărturărească jocul *slrăbogatul (dusga^dag, dusgas>dagolăs),* numit şi *mascarada diavolului (orăogjarsang).* Textul lui, tipărit încă din secolul al XVII-lea[77], păstrează urme ale moralităţilor de tip *Everymau-Jedermaft/i,* cunoscute în evul mediu în Europa apuseană. Acţiunea se bazează pe legenda lui Lazăr din biblie. Răpit de *moarte* şi aruncat în iad, *străbogatul* îl roagă pe *Pluto,* regele iadului, să-i îngăduie să-şi ceară iertare de la Lazăr, dar este respins. Spectacolul se termină cu dansul diavolilor. în prima parte a jocului este conturată clar contradicţia dintre viaţa Iui Lazăr şi cea a străbogatului; in ultima parte, conflictul se rezolvă prin pedepsirea străbogatului. Se poate presupune că pe lingă morala de inspiraţie religioasă, acţiunile şi caracterul personajelor reflectă, in stil alegoric, relaţii din viaţa socială a epocii. în joc se îmbină elemente comice şi tragice: dacă apariţia lui Lazăr pe scenă are un ton tragic, chinuirea străbogatului şi dansurile diavolilor sînt groteşti. Comparînd textul tipărit odinioară cu variantele jocului de la începutul secolului al XX-lea[78], se poate constata că n-au intervenit schimbări esenţiale. Acest fapt este explicabil prin calitatea de critică socială pe care o conţinea vechiul text. Actualmente jocul nu mai este practicat.

Dintre jocurile populare maghiare legate de sosirea primăverii, *împuşcarea cocosului (kukaslcves)* are multe trăsături asemănătoare cu jocurile de burg medieval şi conţine motive extrase din dramele şcolare şi din jocurile *goliar^jlor.* în lunea paştilor, flăcăii se adună la casa *primului flăcău,* de unde, în sunetele cintecului cocoşului, porneşte alaiul. în frunte merge orchestra de suflători, urmează o ceată de fetiţe îmbrăcate in alb, apoi vin *flăcăii* şi *vitejii* din anul trecut şi, în sfîrşit, *flăcăii* şi *vitejii* nou aleşi. Cintecul cocoşului se cîntă într-un ton jalnic, asemănător bocetelor. Prima descriere a jocului, din Apaţa-Braşov[79], apare tîrziu. Locul spectacolului este scobitura unui deal, unde se aşază spectatorii. Primul flăcău rosteşte în versuri sentinţa asupra cocoşilor, însă alţi trei flăcăi Ie iau apărarea, aşa încît începe un lung dialog. Vitejii intervin şi ameninţă pe primul flăcău, spunîndu-i că îl vor împuşca daca nu va da imediat sentinţa. Flăcăul al cincilea plînge moartea cocoşilor in stilul bocetului, iar cel de-al şaselea rosteşte in formă parodiată o predică solemnă in legătură cu cocoşii. La sfîrşitul acestei improvizaţii dramatice, cu săgeţi de model vechi, trag întii flăcăii, iar la urmă vitejii; cine a «împuşcat» cît mai aproape de ţintă, va primi la ospăţ inima cocoşului. Jocul, axat pe un vechi spectacol medieval de burg — întrecerile de tragere la ţintă —, nu are o construcţie teatrală larg desfăşurată; numai scena care comentează împuşcarea cocoşului poate fi considerată o mică reprezentaţie dramatică. Dialogul asupra vieţii cocoşului, apoi bocetul şi predica sînt bogate în elemente comice provocate

[77] Textul *străbogatului* a apărut sub titlul *Comhotragoiâia.* Oradea, 1646. Textul a fost retipărit de mai multe ori în decursul secolelor XVII—XIX; un manuscris din secolul al XVII-lea (acum dispărut) a conservat *Comico-lragoedia;* din 1697 există o ştire despre reprezentarea dramei la Sibiu; se presupune ca reprezentaţii asemănătoare au avur loc şi în regiunea Ciuc, iar sub influenţa lor s-a format jocul populat *străbogatul.*

[78] Jocul a fost regăsit în Harghita — Ciuc, unde s-a înrădăcinat probabil sub influenţa dramelor şcolare şi de unde există relatări din anii 1930—1940.

[79] Sipos Bella, *Egy nipi jălsk. . .,* în *Mtinlodes,* Bucureşti, 1956, nr. 5, p. 45 passim.

de contradicţia dintre rolul serios al flăcăilor şi neînseninătatea subiectului asupra căruia ei discută cu insistenţă şi gravitate. Spectacolul nu are nici un element religios şi este jucat şi In prezent.

La saşii din Transilvania, cadrul de predilecţie pentru manifestările de artă teatrală populară îl constituie nunta ţărănească.

Primele ştiri despre *jocul căluţilor (Rosscbenspiel)* datează de la mijlocul secolului al XIX-lea. Johann Mâtz dă în 1860[80] o descriere sumară a jocului din satul Şaeş-Sighişoara: un tînăr ţăran sas, îmbrăcat în portul romînesc şi vorbind romîneşte, anunţă, ca un fel de crainic, venirea regilor. Intră *primul rege* şi salută adunarea, pe urmă *al doilea rege* care, după un dialog cu primul, îşi cheamă *căluţii,* bărbaţi mascaţi, cu zurgălăi la picioare, avînd un fel de furcă de lemn în locul picioarelor de dinainte ale calului, care vin în mijlocul nuntaşilor si dansează în sunetul unei melodii specifice.

In descrierea din 1860[81] a jocului căluţilor din Arctuta-Sighişoara, care aparţine lui Prânz Friedrich Fronius, apar aspecte noi: *Krawak,* personajul vesel din joc, comentează întîmplările în versuri romineşti. In locul regilor apar un *colonel (Oberst)* şi un *locotenent-colonel (Unteroberst)*[82]. Alături de căluţi intră şi *surdul, cuie* mînă o *capră:* un tînăr care umblă în patru labe, acoperit cu un cearceaf, purtînd un cap de capră în dreptul feţei. Din dialogurile între Krawak şi surd, care înţelege greşit ce i se spune, se ivesc noi momente comice. Jocul căluţilor este urmat de un joc grotesc al caprei.

Cea mai amănunţită descriere a jocului sub forma sa din Drăuşeni, precum şi textul complet, sînt date de Ludwig Klaster[83]. Colonelul şi locotenent-colonelul apar sub denumirea simplă de *soldatul iutii* şi *soldatul al doilea,* în uniformă şi cu sabie. Denumirea *surdul* a dispărut, iar *Krawak* apare sub forma de *Krawat.* Amîndoi sînt îmbrăcaţi în port romînesc, cu căciulă, şerpar, opinci şi bîte mari. Căluţii sînt fete cu părul despletit, împodobite cu batiste de mătase colorate şi cu zurgălăi ascunşi sub batiste. Capra, acoperită cu o pătură groasă, are urechi şi coadă de porc. Producţia coregrafică a căluţilor se desfăşoară în figuri bine determinate, pe cînd cel doi soldaţi, conducătorii jocului, se mişcă într-un pas cadenţat, de paradă. Dansul culminează într-o figură deosebită: soldaţii îşi încrucişează săbiile ridicate, iar căluţii joacă în jurul lor, în timp *ceKraivatşi surdul* dansează cu mişcări groteşti, persiflînd pe soldaţi şi amestecîndu-se chiar şi în figurile de dans ale căluţilor. Un element nou, care s-a anunţat însă şi în variantele mai vechi ale jocului, este povestirea soldatului întîi, care capătă tot mai mult trăsăturile lui *miles gloriosus,* personaj tipic, introdus în teatrul universal de Plaut. Soldatul se laudă cu isprăvile sale războinice, cu armatele uriaşe comandate de el şi cu victoriile cucerite; lauda sa este însă ironizată prin observaţiile satirice tot mai drastice, în limba romînă, adresate de Krawat şi, in cele din urmă, soldatul recunoaşte că efectivul armatei sale a constat din şapte soldaţi — dintre care î-a rămas numai unul — şi cei doi căluţi.

[80] Johann Mătz, *Dîe sitbenbilrgiscb-sătbsische Bauern-hocbzeit, îaStbăssburgerGymnasîalprogramm,* 1859—1860, Braşov, 1860, p. 85.

[91] F. F. Fronius, *Bîtâer aus dem săibsischen Bauern-hben in Siebenbilrgen,* Viena, 1879, p. 86-90. în 1899, Johann Leonhardt, în piesa sa populară *Die Werberin (Recrutoarea),* redă în cadrul unei nunţi ţărăneşti şî jocul cSluţUor; atît acriunea, cit şi denumirile personajelor corespund în genere informa tfilor date de Fronius, cu toate că autorul se referă la acea formă a jocului care se cultivă în satul Drăuşeni.

[sa] într-un fragment din Jibert-Rupca, publicat în 1901 de A. Schullerus, locotenent-colonelul apare ca subofiţer *(Vnteroffiz'er);* el caută cvartir pentru «un mare cavaler», conducător al unei armate de 8 000 de soldaţi, care vine din Orient (Morgenland). Cf. A. Schullerus, *Das Rosscbenspiet in Seiburg,* în *Kerres-ponden%blatt des Venim fia- siebenburgiscbe Landeskunde,* Sibiu, XXIV, 1901, p. 141.

[63] L. Klaster, *Der RSsscbenlanz, ein siebenbUrgisebe-săchsiscber Hoibzeilsspiel,* în *Siebenburgiscbe Vierlel-*

încercarea folcloristului Friedrich Wilhelm Schuster[84] ca o transpunere în forma pantomimei dramatice a mitului z în *Edda,* pierde din vedere lipsa de omogenitate a jocului, c eterogene, care n-au format de la început o unitate, *Capr* interpretarea lui Schuster, datorită faptului că uciderea şi reînvi povestirii mitice, după Klaster nu are o funcţie fixă şi det de improvizaţiile hazlii ale *romînilor.* Se pare că acest element atribut al celor doi romîni: el provine, deci, din folclorul

Un obicei din Dealul Frumos-Agnita, menţionat în a privire la jocul propriu-zis al căluţilor. Localnicii îi numes *riesker),* iar A. Schullerus cunoaşte numele de *armăsarul cro* jocul ţărănesc al căluţilor în genere[86]. Aceste denumiri trin culare ale breslei croitorilor, care obişnuia să prezinte în t căluţilor. Se pare că jocul căluţilor din sate trebuie să fie p identic cu acest obicei al breslei orăşeneşti. De altfel, tot din I si un *armăsar (Knopphoist)*[87], care, apărînd la nunţi, face să urmă este omorit, jupuit şi dat afară. Jocul căluţilor era u pînă într-al patrulea deceniu al secolului al XX-lea.

în cadrul nunţii ţărăneşti se reprezintă, ca un fel de veseliei, şi o altă creaţie a dramaturgiei populare, de un niv *cîntecul regelui (Konigslieă),* în literatura de specialitate *jocu* pînă şi în secolul al XX-lea în părţile locuite de saşi, dar Mari. în studiul lui Martin Malmer[88], care conţine cea mai joc, precum şi textul complet, este descris spectacolul: u cu un beţişor alb în mînă, are rolul pasiv al unui crainic c descriind ceea ce se întîmplă pe scenă şi spune epilogul. Ac între *rege* şi *moarte,* într-un dialog impresionant şi plin de cu mantie, coroană şi sceptru şi însoţit de suita sa, este urmăr ca totdeauna în folclorul apusean). *Moartea* apare în haine şi este înarmată cu arc şi săgeată. însoţitorii ei sînt *farmacist* de medicamente, şi *medicul,* cu pălărie neagră tricorn şi cu lului al XVTII-lea, avînd în mînă tabatiera. Amîndoi, ca ş figuranţi şi nu participă activ la acţiunea care se desfăşoar anunţă regelui că trebuie să-1 urmeze, regele, semeţ, poru ţara sa, căci altfel va fi arestată şi aruncată în lanţuri. Dar m cade la pămînt. El oferă morţii în locul său pe cei săraci, prinţii şi regii îi sînt mai mult pe plac. Degeaba îi promite dacă-i va lăsa viaţa pentru încă 12 ani, mai tîrziu în zadar de an, pentru a mai construi un castel puternic, şi în zadar îi bogăţia sa, ca să-i lase măcar viaţa mizeră a unui cerşetor.

[84] F. W. Schuster, *Ueber den in einigen Oriscbaften des Sachsenlandes bei Hocbzeiten iibticben Rosseitanz,* în *Mablbaeber Gymnasialpregramm,* 1862—1863, p. 3-16.

[35] *Zum Rosscbenfanz* (/• a.), în *Korrespondenzblatt des Vereins fur siebenburgiscbe Landeskunde,* Sibiu, X X V, 1902, p. 25.

[88] A. Schullerus, *Siebenbilrgiscbsăchsiseben* Koffij-

[97] *Zum RSssc*

[38] M. Malmer *des Totentamc wart.* Sibiu, 18 Prud — Sighiş lerus, se găse cota K 6 IV,

moartea să întîrzie numai o singură zi pentru a-şi face testamentul şi pentru a dispune asupra tezaurului dc aur şi a pietrelor scumpe. Moartea insă nu-i mai îngăduie nici măcar o oră. El moare, soldaţii din suita sa îl pun pe năsălie şi îngerul spune epilogul, relevînd atotputernicia morţii, a cărei săgeată nu-i cruţă nici pe cei săraci, nici pe cei bogaţi.

In cursul jocului scenic, moartea insistă ca şi regele să ia parte la dansul condus de ea. Ideea medievală a dansului macabru, subiect de predilecţie al picturii medievale din secolul al XV-lea, mai puţin al literaturii, este prezentă în piesă, fără să se ajungă la realizarea scenică a dansului macabru. Cu această temă se îmbină un alt motiv medieval, cunoscut din misterul englez *YLvtryman* şi din variantele germane ale acestui subiect, *Jedermann;* motivul morţii omului bogat, care în cele din urmă oferă toată averea sa pentru o singură oră de viaţă.

Varianta publicată de Malmer nu se termină cu moartea regelui, ci conţine încă o scenă care contrazice chiar ideea fundamentală a jocului: îngerul iese din pasivitatea sa şi cu beţişorul pe care îl are în mînă reînvie pe rege, care se ridică preamărind pe Dumnezeu. Stilul schimbat, noţiunile tipice ale epocii pietismului introduse în text arată că acest adaos aparţine secolului al XVUI-lea. Ipoteza lui Johann Cari Schuller[8B], şi anume că reînvierea regelui ar simboliza reînvierea naturii după somnul de iarnă, ne pare greşită, mai ales pentru că acest episod este o completare destul de tîrzie-

Atît subiectul, cît şi tratarea sa poetică pledează pentru fişarea originii jocului *cîntecul regelui* în secolul al XVI-lea. însăşi forma dramatică a jocului păstrează trăsături specifice acestui secol, precum şi o serie întreagă de formule stilistice, care sînt tipice pentru cîntecele populare germane din secolul al XV-lea şi al XVI-lea[no]. Forma strofica a jocului şi faptul că el conţine părţi întregi dc descriere epică cîntate de către înger, susţin ipoteza că tot jocul, care de altfel avea în popor numele de «cîntecul regelui» *(Konigslied),* a fost un cîntec epic din secolul al XVI-lea, un fel de baladă; datorită dialogului pe care 11 conţinea, a devenit o înscenare cu subiect dramatic, dar a păstrat caracterul muzical, fiind cîntată de cei trei interpreţi[111].

Formele vechi de artă teatrală populară s-au dezvoltat în special în sensul petrecerii lumeşti, in spirit laic, pe linia comediei populare. Fină în epoca contemporană, măştile, costumele şi accesoriile, scenele de pantomima, ilustrarea şi interpretarea acţiunilor jocului, improvizaţia dramatică aparţin unei viziuni teatrale exclusiv comice, care demonstrează atît vechimea, cît şi sensul evoluţiei vechilor rituri.

În jocurile teatrale populare din epoca feudală are loc fenomenul dc tranziţie de la convenţionalitatea imaginii teatrale cu origini arhaice la fantezia plină de surpriză a imaginilor inspirate din realitatea vie. Geometria rigidă a măştilor străvechi de lemn este părăsită pentru efectele de policromie, expresive şi neprevăzute, ale grimei, simbolica arhaică a acţiunilor teatrale provenite din pantomimele rituale trece pe un plan secundat şi în jocurile ţărăneşti apar scene din viaţa cotidiană, improvizaţii care reflectă şi comentează evenimente, stări şi conflicte din realitatea înconjurătoare, în această ambianţă se dez-

J. C. Schuller, *Herodes,* Sibiu, 1859, p. 24-25.

[6U] De pildă cintccele populare nr. 2, 13, 126 şi 139 din colecţia lui Rochus von Iiliencron, *Diulscbes Ltbân im Volksliid am 1530,* Stuttgart, 1884. Cele 8 versuri de după strofa a XVII-a din *Kdnigitied,* care n... corespund schemei celorlalte strofe, se prezintă atit prin metrul lor, cit şi prin forma stihomitică a dialogului, ca o interpolare ulterioară.

[91] G. Schuller, *Volkstiimlhber Glaube und Braueh bei Toi und Bsgrăbnis,* în *Scbăssbarger Gymnasialprogramm,* 1862-1863, p. 9.

voltă în interiorul jocurilor ţărăneşti cu măşti din epoca f
vizat pe o temă fixă, ivită din necesitatea însăşi a reprezen

Momentele şi scenele al căror ax de desfăşurare es
in cadrul formelor vechi de artă teatrală populară, la dialo
altor protagonişti sînt accidentale şi reprezintă fie reluarea
jocul păpuşilor şi al irozilor ţărăneşti, fie reminiscenţele *cor*
şi onomatopee. Ceea ce se impune a fi relevat cu priv
dramatice este organicitatea creaţiei dramatice populare în
formelor vechi de artă teatrală populară. Teoria *înscenării* p
strigăturilor vesele cu caracter satiric de la hore şi şezător
istorica si estetică a modului în care germenii dramei popula
ţărăneşti cu măşti din epoca feudală. Improvizaţia dram
creată în mod necesar, din momentul în care reflectarea on
ca o fază nouă, superioară, în ac<a teatrală populară; în a
pentru exprimarea ideilor şi sentimentelor, pentru exteriori
vitatea onomatopeelor, strigătele lungi şi ascuţite ale unc
poetice care formează structura lexicală a melodiei de
Desprins din imaginea sincretică originară, cuvintul cap
şi tinde să devină modalitate teatrală, fixîndu-se în textul
nanţele, elementele de metrică si prosodie, omofonia si rit
ce mai mult, iar textul cîntat ori declamat devine text vorbi
litatea teatrală corespunzătoare creării imaginilor care re
gîndurile omeneşti.

în concluzie, continuitatea organică în evoluţia ist
teatrală populată se manifestă prin capacitatea interioară a
epoca feudală dc a se dezvolta spre forme dramatice. Infl
exterior, se imprimă pe un fond existent, dezvoltat din
preluările motivelor şi schemelor străine, cunoscute prin
în popor de la curţile domneşti şi boiereşti sau sosite
bîlci, sînt absorbite şi asimilate în curentul viu al creaţiei te
indică nu numai existenţa unui proces de evoluţie propr
artei teatrale populare romineşti.

Capitolul al Jîl-lea

FORME DE SPECTACOL LA CURŢILE DOMNEŞTI ŞI BOIEREŞTI DIN EPOCA FEUDALĂ

în ţările romineşti, epoca feudalismului este foarte lungă; începuturile ei se consideră a fi în secolul al X-lea, dar ea se menţine şi chiar se prelungeşte în anumite forme pînă în primele decenii ale secolului al XlX-lea. Caracteristic este faptul că fenomenul de cristalizare a raporturilor social-economîce de tip feudal de la noi întîrzie şl ca apariţie, şi ca durată; cauze obiective specifice explică această întârziere faţă de dezvoltarea social-economică a altor popoare. Ultimele valuri ale migraţiei popoarelor, pustiirile provocate de desele năvăliri, prea scurtele intervale de linişte, au împiedicat sau, în cel mai bun caz, au întrerupt progresul economiei locale, creşterea producţiei şi deci a schimbului, formarea unor centre cu caracter orăşenesc, condiţii de bază pentru descompunerea formelor semi-patriarhale de existenţă socială. Pe de altă parte, în condiţiile dominaţiei otomane, procesul de dezvoltare a feudalismului a cunoscut o acţiune de frînare.

Mărturiile scrise ale acestei epoci lungi consemnează tîrziu şi cu zgîrcenie manifestări de spectacol în viaţa publică romînească. Desigur însă că, alături de variatele manifestări populare cu caracter de spectacol legate de practica vieţii în comun, s-au dezvoltat şi multiple forme deosebite de spectacol, iniţiate si întreţinute de clasa dominantă în interes propriu, subordonate gustului, tendinţelor, activităţii acestei clase. Astfel trebuie distinse două categorii: pe de o parte, spectacolul ceremoniilor de protocol, al procesiunilor domneşti, politice ori bisericeşti; pe de alta, spectacolul de divertisment de *pkin-air* de la curţile domneşti ori boiereşti, în care intrau şi se combinau într-un mod nediferenţiat pantomima grosolană a măscăricilor, tururile atletice, prestidigitaţia, muzica instrumentală şi vocală, numere de dresaj de animale, competiţii sportive.

Ceremoniile de protocol, laice ori religioase, în care protagoniştii — recrutaţi dintre vîrfurile boierimii — nu se reprezentau personal, ci reprezentau un rang ierarhic, care se cerea recunoscut, nu pot fi însă asimilate unor reprezentaţii şi unor înscenări teatrale, deşi — incomplet — ele foloseau o serie de elemente specifice teatrului: desfăşurarea unei ceremonii presupunea Într-adevăr şi depindea în cea mai mare măsură de o coordonare anterioară, care asigura disciplina şi armonia ansamblului, recurgea la interpreţi, cărora le încreclinţa anumite atribuţii, folosea cu ştiinţă o recuzită şi acorda costumaţiei un rol



r'ig. 55. •- Gravura germană (reproducere după Vriedricb Sieber, Volk und volkstiimliclie Motivik im Festwcrk des Barocks, *Berlin, 1960, fig, 80), reprezentînd două personaje — soarele şi luna — asemănătoare celor descrise de Bandinus la curtea lui Vasile Lupu,*

considerabil. Marile festivităţi publice, cu impozante mişcări de personaje, de armată, de călărime, costumele fastuoase, echipajele şi accesoriile de lux, in sfîrşit manevrarea unui întreg aparat « scenic» erau calculate pentru forţa lor emotivă şi de demonstraţie. Ceremoniile protocolare şi-ar fi pierdut, de altfel, justificarea dacă n-ar fi avut un public căruia să se adreseze; prin aceasta ele erau în fond spectacole, nerecunoscute ca atare, dar intenţionate: iniţiate din veleitatea de a impresiona şi a impune, alaiurile domneşti, dc pildă, somptuoase şi solemne, erau destinate să dea poporului-- adunat în număr mare, ca la orice spectacol gratuit — o înaltă idee despre puterea şi autoritatea supremă, voievodală şl bisericească, să impună o opinie, să edifice. Desigur, importanţa scenariului, a dialogurilor, era foarte redusă. Publicului, format In majoritate de o populaţie în general lipsită de distracţii variate, i se atribuia un rol pasiv, solicitate fiind de preferinţă simţul vizual şi auditiv. Străbaterea oraşului împodobit, cu paşi lenţi, conform etichetei (se lega de descompunerea înceată a mişcărilor o idee dc maiestate), de către mulţimea de curteni îmbrăcaţi multicolor în mătăsuri grele şi blănuri scumpe, cu podoabe scânteietoare, pe cai splendizi, în valtrapuri de mare preţ, noaptea, sub focuri de artificii, în sunetul clopotelor repetat şi amplificat de toate bisericile, al tunurilor, al meterhanelei, iată un spectacol care putea să uluiască şi să ameţească populaţia, să genereze o stare de nedumerire şi de diversiune.

Cu toată latura lor spectaculară, uşor de recunoscut în fond în orice fel de ceremonie, practicile protocolare, născute din convenţii sociale, cu scop militarist, întreţinute voluntar în clasele sociale înalte, care deţineau anumite demnităţi de stat, nu au natură teatrală[1]. Chiar dacă la vremea lor concurenţa unor forme de teatru autentic lipsea şi, în felul lor, au putut fi cîndva un spectacol unic, formele protocolare au intrat în viaţa cotidiană drept convenţii curente, acceptate ca atare, şi au rămas simple forme convenţionale practicate pe baza tradiţiei.

[1] Sc intimpla ca, în cadrul unor ceremonii religioase de exemplu, si aibă loc şi mici înscenări cu caracter teatral: era cazul procesiunii de copii îmbrăcati ca îngeri la sărbătorirea domnească a bobotezei, organizată de biserica catolică. Marcus Bandinus a descria acest cortegiu Ia curtea lui Vasile Lupu *(Codex Bandinus,* memoriu asupra scrierii lui Bandinus de la 1646, de V. A. Urechiă, în *Anal. Acad. Rom.,* t. XVI, 1893—1894, p. 141), format din 12 copii, urmaţi dc corul pteoţilor, după care veneau cei trei crai încoronaţi, reprezentînd misterul nativitătii. Doi copii înfă-

descoperite, să poată saluta în voie pe vodă. Soarele aşezat spre răsărit şi luna spre apus, ei duceau icoana Măriei cu pruncul în braţe, arătînd-o magilor; deasupra icoanei lucea o stea care sc întorcea cu o mişcare circulară. Copii de 7, 8 şi 12 ani, învesmîntaţi ca îngeri, cu coroane pe cap, recitau şi cîntau în roniîneşte şi latineşte, modelîndu-şi vocea şi supraveghlndu-şi gesturile, urări voioase în faţa domnitorului îneîntat.

De asemenea, în joia mare aveau loc în bisericile ortodoxe mici înscenări religioase cu caracter teatral,

Nici spectacolele de divertismen
zise, pentru că nu recurg la o ficţiune p
zitorii de fiare, gimnasta" etc. nu repr
locit al propriilor lor puteri sau ab
creează între o colectivitate — public
protagonişti care se produc în preze
în funcţie de reacţiile imediate ale p
teatrul. Desigur că multe din compone
unei participări ulterioare la constitu
înţeleasa astăzi, justificînd astfel int
istoriei teatrului romînesc (de exemplu
prin mască, costum sau alte artifici
inspiraţiei din actualitatea înconjurăt
teatrale); altele virează spre manifes
întreceri sportive. Oricum, organizarea
spectacol, fără a se încurca cu simbo
spectatorului, de a-i stîrni emoţie în
categorie de spectacole aristocratice
gere a vreunei tradiţii religioase, poli
ficaţie, este cea pur şi simplu de d
noastre era în raport, bineînţeles, cu e
ale boierilor spectatori: forme de spe
o admiraţie naivă, împletită cu emo
primejdia. Spectatorul era lăsat să
fenomenul spectacular.

Munca de reconstituire şi grupa
ale epocii feudale este îngreuiată de
la acestea. Cronicile şi cronografele
rareori şi întotdeauna în trecere, ne
fapt a fixa sub acest aspect viaţa socie
uneori ca, în cadrul relatăm dife
istorice, să existe vreo menţiune supl
despre un pehlivan cunoscut sau v
păpuşi, dintr-o risipă de comunic
rară la cronicarii noştri. Extrem de
oferă scrierile unor călugări, prin
neinteresaţi de petreceri lumeşti, ca
sulare oficiale. Străinii, în descrieril
în ţările noastre, consemnează mai
caracter de spectacol, izbiţi de latu
exotic a acestora, stabilind alteori ase
festări din propriile ţări. Din păca
vremii nu poate furniza date susc
problema spectacolelor din trecut. Om
din documentele timpului nu înseamn

•zi

lot clin viaţa publică, aşa că se impune nevoia suplinirii lipsei de informaţii pe baza in primul rînd a datelor din istoria popoarelor învecinate, mai cu seamă a turcilor; dependenţa de secole faţă de Imperiul otoman a lăsat urme adînci in multe domenii, dintre care în acela al spectacolelor publice poate mai lesne de recunoscut.

Curţile domneşti au păstrat multă vreme un caracter de economie închisă, care explică întrepătrunderea diferitelor categorii de distracţii şl face să apară firesc accesul formelor populare de spectacol în societatea clasei avute; încălcarea teritoriului rezervat distracţiilor pentru boierime de către datini şi jocuri populare se făcea frecvent: interpreţii erau recrutaţi din «prostime», curtenii rămîneau spectatori. De multe ori, ca să izgonească plictiseala, să-şi distreze musafirii, boierii puneau pe oamenii lor de curte să cînte şî să joace. Din cele relatate de Del Chiaro în lucrarea sa despre Ţara Romînească[3], în legătură cu obiceiurile la lăsata secului, în săptămlna rusaliilor, de bobotează etc, se desprinde psihologia specială de stăpîni a celor care organizau petreceri cu ţigani robi.

Şi invers, se poate observa în timp procesul de difuzare în popor a spectacolelor iniţial rezervate boierimii. Poporul a preluat unele jocuri, pe care Ie abandonaseră marii boieri, ca de exemplu *girilul,* care ajunge să fie o competiţie populară, deschisă tuturor celor interesaţi.

Formele de divertisment proprii ţării noastre sînt în general comune şi altor ţări în evul mediu; însă în timp ce în alte ţări cele mai multe dintre ele au origini populare, la noi pătrund prin import, prin intermediul domnului sau al marilor boieri. Singurii profesionişti ai spectacolului de divertisment care se întîlnesc în evul mediu sînt saltimbanci, bufoni, scamatori, gimnaşti, îmblînzitori de animale, călăreţi, histrioni mai mult sau mai puţin vagabonzi, care mergeau pe jos din oraş în oraş, avînd drept recuzită ceea ce se poate duce, bile, panglici, inele, o frînghie, furci, adică strictul necesar pentru aceste manifestări.

«Jucători de curte» în Tran- medte- vală

•4 în perioada orînduirii feudale, din cauza condiţiilor istorice foarte diferite, se constată ' • în interiorul ţărilor romîne o dezvoltare diferenţiată care explică de ce fenomenele vieţii sociale nu sînt pretutindeni nici sincrone, nici identice, de ce de pildă cultura şi arta feudalismului transilvănean — nu numai cea romînească, dar şi cea a populaţiilor conlocuitoare — prezintă aspecte deosebite de cultura şi arta feudalismului din Ţara Romînească ori Moldova, aflate în zona de influenţă orientală.

Cele mai vechi menţiuni cu privire la jocuri publice ţin de istoria Transilvaniei. Pe baza datelor de ordin toponimic şi a analogiilor stabilite cu cîntăreţii din drujinile slave, se ajunge la presupunerea existenţei *igriţilor,* în secolele X—XI, înainte de dominaţia regatului feudal maghiar, în voievodatele romîno-slave din Banat, Crişana şi Transilvania, în slava veche, cuvîntul *igriţi* avea sensul de «jucători de curte»; croatul ii numeşte *igraţ, igraiac,* bulgarul *igrac* sau *igrec,* în sensul de actor, dansator, jucător, mai tîrziu muzicant. Numele de *igriţi,* după un dicţionar latinesc din secolul al XV-lea, însemna *paîpomimus,* adică cel care dădea spectacole de mimică şi de dans *.

în ceea ce priveşte îndeletnicirile lor, pe baza vechiului nume slavon, ca şi prin raportarea la igriţii din Panonia, se poate susţine că şi igriţii din Transilvania cultivau diferite forme de divertisment, Intre care figurau pantomima, uneori acrobatica, dansul şi, în consecinţă, şi muzica.



De la începutul secolului al X
numelui de igriţi se întîlneşte numel
cu care feudalii unguri indicau pe
Cu toate că regoşii au dispăr
au supravieţuit în rîndul iobăgin
Pastorul protestant Gâspâr Fleltai, re
că în Transilvania diavolii au săptăm
în vremea aceasta— spune Heltai -
să se ducă la biserică, ascultă pe
O dată cu dezvoltarea feudali
din Transilvania. După dispariţia ig
muzicanţi, jucători şi acrobaţi nu
fost numiţi tumbaşi; un dicţionar d
trix), alteori acrobaţi *(gesticulata*
dicţionar îi numeşte *ioculatores,* ca

Goliarzii şi *vagabonzii* — proveniţi din mai multe pături sociale: preoţi nemulţumiţi de situaţia lor, călugări pribegi, studenţi eliminaţi sau fără ocupaţie —, jucători din secolele XIV—XV, au imigrat în Transilvania din statele apusene şi au organizat spectacole mai ales cu ocazia sărbătorilor religioase. Biserica medievală, in ciuda restricţiilor, era indulgentă faţă de aceşti jucători, acordîndu-le ocazia să joace, mai ales în ziua de lăsata secului. O dovadă a prezenţei goliarzilor în Transilvania o constituie documentul din 1519, din Alba-Iulia. Canonicul Stîecdchsel (Taurinus), pregătind comentariile la prefaţa epopeii sale scrise despre răscoala lui Doja. se plînge că nu a putut săvîcsi o muncă temeinică din cauza zgomotului *sărbătorii nebunilor:* «Mă simt obligat să vă spun că am întocmit aceste comentarii foarte grăbit din cauza zgomotului saturnaliilor sau sărbătorii nebunilor în piaţă, lucru permis de mine conform obiceiului»[6]. După cum reiese din menţiunile canonicului Stierochsel, in secolul al XVI-lea sărbătoarea nebunilor in AlbaTulia avea deja o tradiţie.

în Europa occidentală, această sărbătoare a nebunilor este cunoscută încă din secolul al Xll-lea *(FetedeFous,FeastofFools).* jocul se compunea de fapt din obiceiuri populare tradiţionale şi teme bisericeşti. EI conţinea multe elemente laice, de critică socială, aşa încît a fost exclus din biserică, şi se juca ulterior în piaţă. Personajul principal, *domimis jesti* « domnul sărbătorii», reprezenta, în cele mai multe cazuri, în chip satiric, pe episcop sau pe prelatul catedralei respective, iar jocul propriu-zis parodia însăşi liturghia bisericească, adică era un fel de imitaţie satirică a spovedaniei, a procesiunii, a slujbei, a misterelor religioase.

Spectacole de burg

r\ Dintre manifestările cu caracter spectacular în oraşele medievale transilvănene cu o ^ • viaţă meşteşugărească dezvoltată, trebuie consemnată umiătoare.i festivitate, singura cunoscută în felul ei la noi: la 15 februarie 1582, cu ocazia încheierii păcii intre Ştefan Băthory, regele Poloniei, şi Ivan al IV-lea, ţarul Moscovei, din ordinul senatului orăşenesc din Sibiu s-a prezentat în piaţa oraşului, după un fel de turnir, un joc festiv cu caracter de reprezentaţie publică. în partea de miază-noapte a pieţii s-au aşezat în cele două colţuri, pe tronuri, două persoane îmbrăcate în haine de mătase, cu diademe şi sceptre, reprezentînd pe regele Poloniei si pe ţarul Moscovei, în mijlocul oştirii. în partea opusă, în colţul de est, stătea pe un tron, tot în haine preţioase şi cu insignele puterii, Amurat al III-lea, sultanul turcilor, în mijlocul ienicerilor, iar în colţul de vest papa Grigorie al XlII-lea, înconjurat de prelaţi catolici; regele Poloniei a ordonat la un moment dat soldaţilor săi cucerirea oraşului asediat Pskov, înfăţişat în mijlocul pieţei printr-o « cetate» din seînduri. Artileria deschise focul, «cetatea» se dărîmă şi steagul fixat pe o statuie, aşezată sus pe cetate, tu cucerit ca trofeu al victoriei. Ţarul Ivan trimise atunci un sol la regele Poloniei, oferindu-i pacea; fiind refuzat de acesta, el s-a adresat printr-un delegat papei Grigorie, cerînd intervenţia sa in vederea încheierii păcii cu Ştefan Băthory. Papa trimise pe diplomatul său Antonio Possevino la cartierul general al lui Băthory, ca să înduplece pe rege să încheie un armistiţiu cu Ivan. După consiliul ţinut cu sfetnicii, regele acceptă sub anumite condiţii, iac cardinalul este transportat intr-o litieră la Moscova, unde ţarul acceptă şi el armistiţiul, fiind gata să cedeze Livonia, dacă Băthory renunţă la oraşul Pskov. Pe cind însă Possevino se întoarce la Roma pentru a raporta papei rezultatele misiunii sale, sultanul, printr-un sol, urmăreşte să sădească neîncredere şi vrajbă între cei doi domnitori creştini

[a] u Huc pertinet quod paucissimis ad modum diebus: ut fit, justitium edixetam, damosi fori a strepitu

şi să compromită încheierea păcii. Cei t
se înţeleg şi pleacă împreună, părăsind
comitelui saşilor[7].

Este evident că reprezentaţia avea
Băthory, care domnea şi în Transilv
politici de înţelegere împotriva perico
de vedere al istoriei teatrului, acest jo
aspecte interesante. Piaţa oraşului serv
tană, care cuprinde în acelaşi timp r
Vilna, Constantin op ol. Roma, un prin
terele medievale, care înainte vreme pr
altele, şi în această piaţă. Festivitatea
pantomimică sau simbolică la evenim
recurs şi la dialoguri, care aveau menirea
tic tratativele duse în realitate. Reprez
oraşului, prezentă, despre evenimentel
spectacolul a servit drept mijloc de pu
timp şi un act solemn de serbare cetăţe

Iniţiatorul reprezentaţiei a fost ch
Huet, o personalitate pozitivă în istoria
a pus la dispoziţia interpreţilor îmbră
etc; chiar cornitele s-a îngrijit de jo
reprezentaţie cu dialoguri cerea experi
tacolelor, dar totodată şi actori care s
de funcţii teatrale. Deţinători ai rolur
elevi, care, în cadrul teatrului şcolar, se
din anul 1575[8], dobîndiseră oarecare

Tot între spectacolele publice care
incluse dansurile meseriaşilor saşi din
carnaval. Astfel este cunoscut *dansul sp*
putul secolului al XVI-lea documentele
în sala primăriei (1520, 1522), iar mai t
judelui oraşului[9]. în 1792[10] acest joc est
instalării comitelui saşilor din Sibiu;
dans festiv jucat în diverse ocazii solemn
telui, jocul se menţine la Sibiu, reşedin
lui în alte oraşe.

După o relatare de la mijlocul sec
carilor este descris în modul următoc: c
spadele lor tot felul de sărituri şi miş

'_G. Seivert, *Dit Stadt Hermanmtadt,* Sibiu, 18
P- "3—75, reproduce, în traducere germana,
pectiv al istoriografului G. Soteiius. Vezi şi E. Hilts
Gescbicbte des dtulschen Tbeatirs in Siebenburgen,
Ar(biv des Vereins fur siebenburgiscbe Landeskun
XXI, 1888, Sibiu, p. 519-522.

[0] H. Herbert, *Die Reformation in Herniannstadt u*
im Hermannsiădler Kapitel, Sibiu, 1883. p. 46.

cind sub picioare, astfel Incit cel care nu era destul de iute se alegea de obicei cu mîinile sau cu picioarele rănite[11]. în fruntea echipei, disringîndu-se printr-un costum mai bogat, evolua prim-dan sa torul, conducător al jocului; doi jucători participanţi, cu cozi de vulpe, tichie dc bufon şi clămpănitoare de lemn, deţineau rolurile groteşti, unul dintre ei ţinînd chiar o cuvîntare comică în versuri. Toţi aveau zurgălăi la picioare, iar în mînă ţineau spada ascuţită care străpungea o cunună de perişor, care însă, la o anumită figură, era aruncată. în sunetul unei melodii în măsura 2 /4, ei Îşi executau săriturile ingenioase, încrucişînd spadele în diferite feluri sau sărind peste ele după modelul prim-dansat or ului. Durata dansului era de aproximativ o oră[12]. Numărul de zece al dansatorilor (cu excepţia celor doi bufoni şi a conducătorului) pare să corespundă vechii unităţi tactice şi administrative de *Zehntschaft,* în care era împărţită populaţia oraşelor medievale în caz de război. Asemenea jocuri de spadă se întîlnesc printre obiceiurile popoarelor germanice; în Germania, de exemplu la Niirnberg, au fost un privilegiu mai ales al armurierilor. Vechile rădăcini ale obiceiului trebuie căutate în riturile de iniţiere şi de primire a tinerilor în rîndurile bărbaţilot în societatea gentilîcâ germanică din vremea lui Tacit[13].

De mai mică importanţă era *dansul cercurilor (Keifentan^),* jucat anual de către cizmari, care, după o veche tradiţie, ar fi cumpărat privilegiul de a-1 executa de la breasla dogarilor. Jocul este semnalat tot în Braşov. Cu ajutorul unei spade, un cerc de fier cu un diametru de 1 % « Schuh» era pus în rotaţie; dansatorul, făcînd cu el tot felul de figuri, sărind prin el, cînd cu un picior, cînd cu ambele picioare, ÎI preda următorului dansator, care continua jocul, şi astfel se repeta mişcarea pînă cînd cercul ajungea iarăşi la primul dansator. Jocul aminteşte întrucîtva de *halcă,* sportul practicat în Moldova în secolul al XVII-lea, cu deosebirea însemnată că halcaua se juca călare.

Jocul căluţului (Rosscbentanz), al croitorilor, era mai mult o bufonerie şî se executa tot la Sibiu[14], la instalarea comitelui, după seriosul joc al spadei. Doi croitori tineri, băgaţi într-un corp de cal din lemn scobit, pompos împodobit, tăceau sărituri groteşti imitînd mişcările calului.

Obiceiurile de carnaval ale breslelor au supravieţuit uneori: astfel vestitul *XJrsţelnlattfen*[15] — « alaiul mascaţilor» *(Unţel* — cuvînt de etimologie neclarificată — « om mascat»), un fel de « paradă» a croitorilor, cojocarilor, dogarilor şi cizmarilor, cu ocazia transportării solemne a lăzii *(Ladenforttragcn),* care conţinea documentele breslei, la demnitarii nou aleşi. Participanţii numeroşi ai alaiului, îmbrăcaţi în haine din pînză de sac pe care erau cusute nenumărate petice de postav, aveau pe faţă o mască colorată, garnisită cu o coadă de vulpe sau cu o blană de iepure, şi peste cap o pînză cusută tot cu petice de postav, sub care atîrna o coadă groasă împletită din cînepă. Alaiul transporta tot felul de embleme şi simboluri, legate de vechi credinţe şi rituri de fertilitate. Această mascaradă de carnaval, care se mai organiza pînă şi în secolul nostru, cutreiera tîrguşorul, întrind şi în case, unde alaiul era ospătat.

Toate aceste jocuri şi mascarade din ajunul postului practicate de populaţia germană din oraşele şi satele Transilvaniei se înrudesc, fără îndoială, cu manifestările analoge ori

[11] J. Teutsch, *Nacbricbt Ober die in Kronstadt abgesebafften Gebraucbe,* în *Blălter far Geist, Gemut und Vaterlandskunde,* Braşov, 1839, p. 86.

[12] O descriere amănunţită a tuturor figurilor jocului se găseşte la F. W. Schuster, *Deutsche Mythin am siebenbUrgisch-să'cbsiscbe Quellen,* în *Archiv du Vereins fur siebenburgiscbe Landeskunde,* IX, 1872, p. 487.

[11] \V. Possler, *Handbucb der deutscben Volkskunde,* II, Potsdam (f.a.), p. 431 (G. Niessen, *Das Volksebauspiei und Puppenspiel),* p. 299; S. Lehmann, *Der Tanz im deutscben Vblk.*

[11] M.G.S., *Iac. cit.,* p. 38.

[16] F. F. Fronius, *Das Urzel-Laufen in Agnetheln,* în *Korrespondenzb/atl des Vereins fllr siebenbilrgiscbe Landeskunde,* 1882, p. 17—23; Fr. Rosler, *Heitlge Zeit,* în *Aut der Vergangenbeit und Gegenwart van Agnetheln,* Sibiu, 1900, p. 63-76.

chiar identice ale populaţiei romîneşti. Ele fac parte din m
strada şi centrul tîrgului drept loc de desfăşurare şi certifică
ţionale comune în cadrul convieţuirii din oraşele transilvăne

2 în Moldova şi Ţara Romînească, protagoniştii specta
' de obicei în documente ca străini, veniţi la un momer
la rîndul lui deseori străin, şi plătiţi de curte. Eî se produc
plăcerea casei domnitoare, în interiorul clădirilor sau curţ
pieţe, decît doar la evenimente excepţionale, cum ar fi n
cărora h se dădea semnificaţia unor festivităţi publice. Sensu
publice romîneşti este deci de sus în jos. Vor fi fost des
asemenea artişti anonimi, care, de pe mica lor estradă improv
de pe uliţă; este ştiut însă că se consemnează întotdeauna mai
trecerea sporadică a unui străin, a unui necunoscut deci, de
unui concetăţean.

Dintre spectacolele de divertisment ale epocii feuda
peblivănia. Pehlivanii erau foarte buni gimnaşti acrobaţi, care
uluitoare. Bravura lor neobişnuită, supleţea, îndrăzneala, em
pentru victorie, apoi frumuseţea corpurilor încordate, pozele
Primii echilibrişti menţionaţi sînt cei care s-au produs la n
lui Vasile Lupu, cu cneazul Radzrwill, în 1645, despre care
şi povesteşte cu amănunte Kemeny Janos: « . . . jucători pe
feluri de feluri de jocuri, de petreceri, de care trebuie să te m

Amintirea unui pehlivan «hindiu harap», de o abilitate
stăruie în cronica munteană a Iui Radu Popescu[18] şi face o
detaliate din scrierile vremii. Pasajul e folosit în întregime de
din nuvela istorică *Doamna Cbiajna.* Acest pehlivan, «iute
peste un rînd de opt bivoli şi din săritură se dădea o dată
mortal şi căzînd pe picioare apoi în bune condiţiuni, ţinea pe
de care era legat; se suia ca o maimuţă pe un stîlp neted,
îşi dădea drumul, « se slobozea» cu capul în jos şi cădea t
să se afunde pe un «tulpan» ţinut întins în miini; se repezea
din braţele oamenilor puşi să stea în şir, fără să se atingă
oamenii cînd trecea. « Ca acestea multe făcea», «jocuri minu
noastre», care puneau în umbră pe ceilalţi pehlivani «de ce
cu prilejul logodnei la Bucureşti a fetei — Catrina — lui Duc
cu Ştefan, coconul lui Radu vodă, domn al Munteniei.

Neculce, în letopiseţul său, vorbeşte despre «pelivar
ulterioară, amînată, a aceloraşi, în capitala Moldovei[18], ca
mirare în tîrgu în Ieşi», la nunta din 1693 a Măriei, fata lui
vodă Duca[30]. Acrobaţi pe funii au dat reprezentaţii şi la r

[10] Miron Costin, *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aron codă încoace,* cap. 16, zac. 51, în *Opere,* Bucureşti, 1958, p. 121.

[17] Gh. Şîncai, *Uranica romimlor si a mai multor*

[18] Radu Popesc
Cronicari munten

[19] Ion Neculce,
1959, p. 69.

a lui Nicolae Mavrocordat cu Ianache Cămăraşul, consemnată în cronica lui Radu Popescu: « . . .Că au trimis domnul în Ţarigrad de au adus jucători şi zicători şi au făcut feli de feli de jocuri şi pe pămînt şi pă funii. . . »[21]. Probabil că la cele mai multe logodne şi nunţi domneşti şi chiar boiereşti vor fi avut loc asemenea spectacole — numere de circ —, urmărite de public cu respiraţia tăiată, bazate pe forţă, agilitate, reflexe, îndemînare, curaj, proprii artei circului. Basmele, surse de informaţie abundentă, dar nu şi sigură, vorbesc şi ele despre trînte, întreceri, care au loc cu prilejul unor nunţi « ca-n poveşti».

Soiiari, măscărici

4 Nelipsiţi pe lingă pehlivani, atît de legaţi şi de amestecaţi în spectacolul lor încît " chiar noţiunea de pehlivan se lărgeşte cuprinzlnd cu timpul şi pe cea de bufon, iluzionist, panglicar, prin extindere şarlatan, erau *măscăricii;* aceştia nu erau chemaţi ocazional, ci erau afiliaţi permanent pe lîngă persoana domnului, pe care-l întovărăşeau şi în alaiuri: mergeau pe jos înaintea domnului, strimbîndu-se, rîzînd în hohote ca să provoace printre privitori o bună dispoziţie plăcută lui vodă. « Aşia Bogdan vodă (fiul lui Alexandru Lăpuşneanu — *N.tts.)* (...) iubia glumele şi măscăriciuni şi giocuri copilăreşti», spune Miron Costin[22]. Iar Ionnescu-Gion, citind pe Ion Ghica, redă una din plimbările domneşti ale excentricului Nicolaie Mavrogheni prin Bucureştii anilor 1786—1790: «După prînz, răsturnat într-o caleaşca poleită, trasă de patru cerbi cu coarnele de aur, ieşea la plimbare, înconjurat de ciohodari cu fuste albe şi ishee rotunde de samur în cap, de arnăuţi şi de soitarii cu căciuli lungi de postav pestriţ, împodobite cu coadă de vulpe şi cu clopoţei, care jucau chiocecurile pe lîngă trăsura domnească, se strîmbau la trecători şi insultau femeile cu vorbe neruşinate»[23].

Din cortegiul numeros, ciudat şi burlesc cu care Ioan Caragea, proaspăt numit domn al Munteniei, se îndrepta spre ţară de la Constantinopol şi cu cate contele de Lagarde se întîlneşte în decembrie 1812 la Byoukdere, în Turcia, făcea bineînţeles parte şi un măscărici, « un fou qui amusaft la serenissime societe par ses contorsions et qui, peut-etre bien, n'etait pas le moins sage de la bande»[24].

într-unui din primele noastre texte originale teatrale, în pamfletul dramatic *Barbut Văcărescal, vîn^ătorul ţării,* de Iordache Golescu, apare, deţinînd rolul important al rezoneurului, un măscărici, în ale cărui vorbe mucalite se concentrează de fapt toată indignarea populară faţă de abuzurile autorităţilor, care fac obiectul dialogului. Prin prezenţa acestui personaj printre « obraz ele perdelilor» este încă o dată atestată tradiţia măscăriciului şi, trăsătură importantă, iese în evidenţă valoarea de sancţiune pe care o poate avea şi a avut-o rîsul.

Existenţa oficială a măscăricilor e confirmată şi de menţionarea lor în pravila lui Vasile Lupu, la 1646, ca şi de trecerea lor în condica de cheltuieli a lui Constantin Basarab vodă, din 1695[25]. Faptul că cel ce ucidea un măscărici nu era urmărit de lege, « vreun slugoi sau vreun măscărici (. . .) de-I va ucide pe acesta, nimic, nici o certare să nu aibă »[26], ilustrează, fără nevoia unor comentarii, totala desconsiderare pentru profesiunea

[21] Radu Popescu, *loc. cit.,* p. 525.

[22] Miron Costin, *1—etopiseţuî Moldovei de la Despot vodă pină ia a doua domnie a iui Aron vodă,* cap. 52, zac. *2,* în *Opere complete,* t. 11, ed. V. A. Utectuă, Bucureşti, 1888, p. 337.

[23] Ionnescu-Gion, *Citeva pagine din istoria fanarioţilor in Rominia,* în *Revista noua",* 1888, 1—2, p. 224.

[24] Comte de Lagarde, *Voyage de Moscou d Vienne, sladt.* Paris, 1824, p. 253.

[25] ^ Burada, *Istoria teatrului in Moldova,* voi. I, laşi, 1915, p. 77.

[26] *Carte rominească de învăţătură de la pravilele împărăteşti şi de la alte giudeaţe cu diţisa şi cu toată cheltuiala lui Vasile Voivodul şi domnul Ţării Moldovei di in multe scripturi tălmăcită di în limba ileneascăpre limba romînească (1646),* col. *Adunarea izvoarelor vechiului drept romînesc,* VI, Bucureşti, 1961 (glava 9, zac. 47), p. 97.

de măscărici, care se va menţine peste a
şi în general artistului. în 1791, contele
în armata rusă şi în această ultimă calitat
de acrobat şi de actor este infamantă în M
genilor cînd au văzut ofiţerii ruşi dînd co

Profesiunea măscăriciului era de a am
un timp plictiseala omorîtoare («totend
domneşti. Calităţile lui de acrobat şi de n
siuni, uneori chiar defectele şi infirmităţile l
lui de spirit, inventivitatea îi erau resursel
său, vine în atingere cu teatrul şi măscări
putea fi consideraţi drept profesioniştii ce

Soitarii (suitatii, făceau parte din «s
decît nişte măscărici: la poruncă domneas
după ospeţe. O aproximativă descriere a u
ocular, elveţianul Franz Joseph Sulzer[28],
la curtea domnitorului Alexandru Ipsilante
pasajul în traducerea lui Ollănescu: « . . .
sau, dacă era cu chef şi ţinea să arate cuiv
şi-i poruncea să le joace teatru. îndată şase
(suflecaţi, spune Sulzer), după portul turc
cu căciuli rotunde de blană pe cap, se p
de grabnică îndeplinire a voiei stăpînului
cîndu-se, cel mai bun de gură ţinea mai în
teatrul. îmbrăcaţi cu uniforma ruptă a
niscaiva zdrenţe vechi de haine străine ori pă
cînd o femeie trebuia să fie în scenă (rol
ceauş), ei vorbeau romîneşte, turceşte şi
gătit dinainte. Dialogul era plin de glume
de satirizări îndreptate — după cum ghicea
triva cutărui boier sau cutărei împrejurări

Şi dalmatinul Raicewich, consul al
cărţi despre ţara noastră[31], vorbeşte de
Redăm acest paragraf după traducerea fra
şi patru de ani mai tîrziu deci, a lui Lejeu
ale traducătorului: «Obiceiul este de a
ceauşi turci, un fel de portari care merg
un baston împodobit cu clopoţei de a
aceştia sînt armeni, care mai fac şi pe
înălţimea sa cînd e la masă; ei joacă şi o
vorba doar de o farsă la fel de indecentă

[27] G. G. Bezviconi, *Călători ruşi în Moldova s*

[28] F. J. Sulzer, *Gescbicbte des Transalpiniscben*

[29] *Ibidem,* p. 401.

[30] D. C Ollănescu, *Teatrul la romîni,* partea
1895-1896, p. 132.

[31] <Raicewich>, *Osserva-noni storiche naturali*

Lejeune adaugă: « . . . Aceşti bufoni nu mai sînt la modă şi farsele nu se mai reprezintă de cînd principii au găsit alte amuzamente mai nobile»); ei au talentul de a povesti istorioare sau snoave, ceea ce e foarte obişnuit in cafenelele Turciei, pentru a distra pe cei care nu au ceva mai bun de făcut decît să-i asculte»[32].

După cum reiese, soitarii şi măscăricii domneşti aveau un costum făcut să atragă atenţia fie prin nota excentrică, fie prin zgomot, care îi deosebea de toţi ceilalţi slujitori ai curţii: căciuli mart de blană, împodobite cu coadă de vulpe, cu clopoţei fie la cap[3]\ fie la baston, prinsă in faţa căciulii era uneori o oglindă simbolică, care răsfringea, prin intervenţia soitarilor, imaginea oamenilor. Aceste cioburi de oglinzi, folosite ca ornamente de strălucire, se regăsesc în costumaţia diverselor datini populare: capra, cucii etc.

Farsele soitarilor se bazau mai ales pe instinctul şi talentul de imitaţie, pe care se grefa înclinarea pentru caricatură, uşurinţa de a «lua peste picior» a actorilor, în'acelaşi timp autori, şi erau rodul unui spirit de observaţie bine dispus şi pus pe derîdere. Lipsa nu numai a unui text dinainte scris, dar chiar, după Sulzer, clinainte stabilit (în detalii, probabil), acorda libertate de improvizaţie interpreţilor; nişte mici *cotumedie dell'arte* neevoluate erau aceste farse şi prin intenţia lor satirică. Comicul rezulta mai ales din fantezia si verva verbală; acumulările şi jocurile de cuvinte, repetiţiile şî incoherenţele sistematice, întrebuinţarea jargoanelor, erau sursa cea mai frecventă a rîsului, prin care se exterioriza buna dispoziţie a publicului. însă în afară de aspectul burlesc, farsele aveau şi un substrat acid, muşcător: *«beissertde Lustspiele»^,* de la sine înţeles că in limitele unui teatru de curte, in limitele aprobării stăpînului casei; ele trădau gustul pentru profan, pentru real şi concret, pentru comic. Tehnica satirei alimentate de observaţia ascuţită a realităţii înconjurătoate se întîlneşte şi în vorbele măscăriciului popular, în alaiurile ţărăneşti cu măşti. Mai mult sau mai puţin bufonă sau profundă, predilecţia pentru satiră se regăseşte la toate vîrstele teatrului nostru.

Teatru de timbre ţi păpuşi

C Acelaşi caracter licenţios ca şi farsele soitarilor îl aveau şi comediile de umbre şi păpuşi. ' Acest gen de spectacol era de origine turcească. într-un colţ al unei încăperi păstrate în umbră, în dosul unei perdele, un ceauş manevra, luminat din spate, după sistemul lanternei magice, marionete plate din carton, cu membrele articulate prin sfori; spectatorii de dincolo de perdea urmăreau aceste umbre proiectate. Marionetele erau colorate distinctiv, nu simple siluete ca în umbrele chinezeşti. Nelipsit în farsele acestui teatru era personajul *karagb*\ (în limba turcă «cu ochi negru»), care nu deţinea întotdeauna însă rolul principal: tipul karagoz comporta o largă libertate bufă imediată, atît în elementele de pantomima, cît şi în dialogul cu celelalte personaje[3B]. Textul era intenţionat comic, de un comic însă primitiv, foarte gros: « pobelwitz», spune Sulzer[56]. Temele de inspiraţie erau oferite de evenimentele zilei. Dialogul abuza de obscenităţi, de echivocuri de termeni. Spectacolul era însoţit pe parcurs de muzica unei orchestre specific turceşti, în care tobele erau instrumente importante[21]. -

'* <Raicewkh>, *Voyage en Valacbie et en Moldovie, avec des obscrvations sur l'bistoire, la pbysique el la politique, augntenti de notes et additions potir l'intelligenee de divers points essintieîs, traduit dt l'italien par M. J. M. Lejeune,* Paris, 1822, p. 123.

" Şi actorul comic al teatrului francez medieval — «Ie sot» din piesele «sotdes» — purta o pălărie cu clopoţei, «gtekrts»; vezi P. Sadron, *Le sot et le*

" F. J. Sulzer, *op, cit.,* p. 401,

ri Sabri Esat Sijavuşgil, *Karagoz,* Islanbul, 1963. Autorul consideră improprie atribuirea unui caracter liceouos reprezentaţiilor *Karagoz* tradiţionale, autentice, potrivită poate doar pentru variante degenerate ale jocului.

31 F. J. Sulzer, *op. dl.,* p. 402.

S! T. Gautier, *Conslanlinaplt,* Paris, 1853, cap. XII;



Fig. 60. — Spectacol KatagSz *(reproducere*
politique et pittoresque de Ia Turq

Şi Del Chiaro[35], şi Sulzer[39] — primul
acest spectacol foarte liber; pentru ambii fa
în curţile domneşti şi boiereşti era de natură
numeroase ale păpuşii karagoz sînt creaţii
noi au fost introduse însă prin intervenţia c
a domnitorului sau din veleitatea de a oferi

89 Anton Măria Del Chiaro, *op. cit.,* cap. III.
3S F. J. Sulzer, *op. cit.,* p. 403.
Primele menţiuni despre *caraghiosllcuri* turceşti



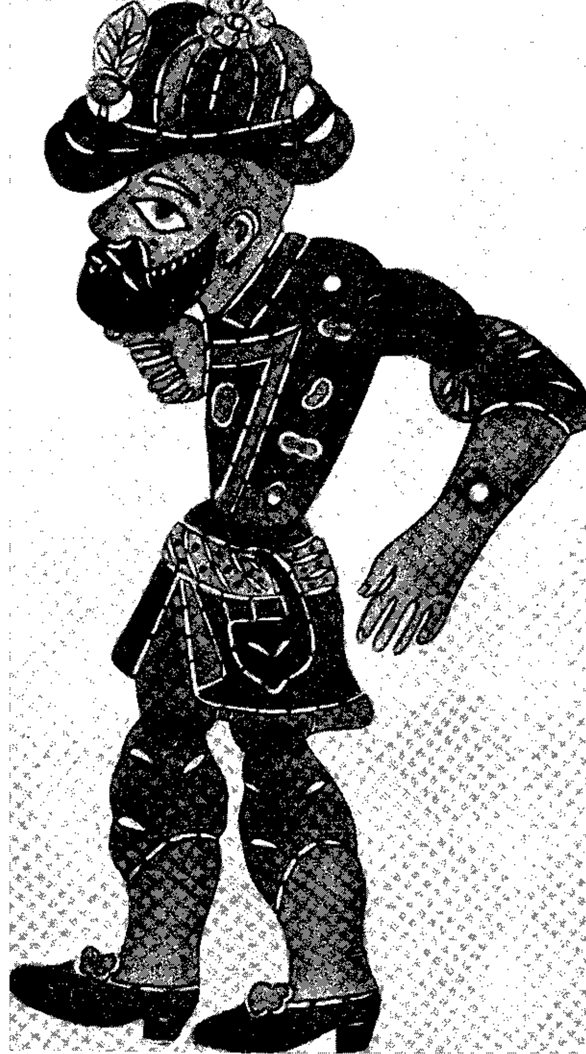


Fig. 61. —Personajul Hagivad (reproducere după Sabri Esat Siyavuşgil, Karagoz, Istanbul, 1961).
Fig. 62. — Personajul Karagâ'% (reproducere după Sabri Esat Siyavuşgil, Karagoz, *Istanbul, 1961).*

Saltimbanci

^ Cînd, prin 1818—1820, Lejeune afirma că boierii şi principii găsiseră amuzamente « mai nobile» — printre care, în afară de biliard, jocuri de cărţi şi de noroc (faraonul), dansuri « moderne », organizarea de spectacole de teatru de amatori erau dintre cele mai afecţionate —, aceasta n-a însemnat totodată dispariţia totală a bufonilor, prestidigitatorilor, saltimbancilor, a tuturor acelor *joculatores*\ abandonaţi de boieri, excluşi din cercul distracţiilor pentru boierime, ei deveniseră un divertisment popular şi puteau fi deseori întîlniţi în pieţe sau în localuri, printre leagănele, scrîncioburile, căluşeii din cadrul bîlciurilor, distrînd pe omul de pe stradă. Iată ce spune în această privinţă François Recordon, care a trăit în preajma lui Ioan Caragea: « în aceste cafenele (de modă turcească) domneşte de obicei o linişte adîncă, deşi e destul de multă lume; şi dacă e vreodată întreruptă, este prin zgomotul făcut de jucătorii de dame sau de şah sau prin dansul, cîntecul şi muzica ţiganilor, jongleurilor şi saltimbancilor, ale căror contorsiuni şi poziţii indecente înveseleau pe spectatori, în general oameni de joasă condiţie, căci persoanele de un anumit rang nu frecventează niciodată

Stanislas Bellanger, în cartea sa despre
sfîrşit că a mai asistat şi la alte asemenea
unui ţigan întîlnit într-un han, undeva în r
pe care 1-a tocmit să-i danseze: în sunetul
rupere («la condition de cette danse est d
ţipete frenetice, ţiganul, cu gesturi iuţi şi
lung şi ascuţit; sau, înfigînd cuţitul în p
cînd spre faţă, cînd pe spate, îl apuca şi îl s
asistenţe de străini care « encore tout en
qu'elle venait d'assister â un divertisment»

Prin tradiţie verbală s-a păstrat de
turcilor « făcînd ghiozboiagelîcuri în cafe
pe nas, sfredelindu-şi palmele, înghiţind
sara sau în şatrele lor din Tîrgul Moşil
maimuţa în spate, purtîndu-se din Drăga
nemţilor cu muşchii trupului de oţel, «ju
si ridicînd gogeamite calul în spate», sau
cile, călcînd cu ochii legaţi printre cuţite ş
mereu învîrtindu-se scoteau cîte o nouă

Nu trebuie să se înţeleagă de aici că
renunţaseră definitiv la spectacole de ac
renumele, prestigiul de peste hotare al unui
nist, prestidigitator, hipnotizator, atrăgea înt
una publicul de rang, mai ales dacă era s
de o reclamă prealabilă perseverentă, fă
mijloace de care nu dispuneau ceilalţi artiş
nimi populari. De altminteri, chiar şi după c
zentaţiile teatrale se împămîntenisera, spec
cu numere de circ continuau să aibă loc.
două forme de spectacol, atunci într-o
rivalitate, coexistau, după cum şi astăzi ele c
independent, avînd puţine contigenţe în

O altă categorie de spectacole era
menajeriei de bîlci, a reprezentaţiilor cu
dresate, urşi, păsări, cai. Spectacolul u
în care se specializaseră ţiganii, era cel m
vent. Caracterul lor nomad., faptul că pe
hotarul nu însemna oprelişte, explică frecve
zenţei lor pretutindeni prin părţile noastre.

Organizarea de jocuri publice cu a
răspundea gustului pentru provocarea de s
tari al unei anumite asistenţe, dornică d
tacole crude, însetată de privelişti sîng

F/g. 54. — *Detaliu reprezentînd Uleiul din tabloul* Iaşii în 1840, *de L. Stavscbi.*

La curtea domnească de la Colentina, încercarea puterii unor dini-dogi, destinaţi a fi trimişi în dar împăratului otoman Mahmud al II-lea, a oferit prilejul unui gen de reprezentaţie publică nepomenit în alte scrieri ale vremii[44].

Altă îndeletnicire a domnului şi a boierilor era asistarea sau participarea la anumite întreceri «sportive», în Muntenia şi Moldova nu se cunosc întreceri ecvestre de genul *turnirelor,* pe care instituţia cavaleriei le promovase în Apus încă de prin secolul al XII-lea şi ale căror desfăşurări fastuoase rivalizau în domeniul spectacolului public, deşi pe planuri diferite, cu complicatele ceremonii şi parăzi politice, militare, religioase. în Transilvania însă, şi anume în vechiul Braşov, au avut loc lupte călări cu lancea cu caracter de competiţie. Chiar şi la Sibiu, singulara reprezentaţie cu temă istorică din februarie 1582, din piaţa Sibiului, despre care s-a relatat, a avut loc după încheierea unui turnir. Turnirele se organizau în timpul carnavalului mai cu seamă, după cum rezultă din diferite documente din arhiva oraşului[45].

[44] *Kreuchefy către von Miltit%, 12 august 1823,* în *Documente privitoare la istoria romînilor, culese de Eudoxiu de Hurmu^aki,* voi. X, Bucureşti, p. 240.

stechen), care aveau loc în timpul carnavalului în oraşele transilvănene. Lăncile erau proprietatea oraşului, în 1512, acest Erasmus a primit 34 aspri

în celelalte ţări romîne, mult ma
practicată o variantă a luptelor călări c
armuri şi prin înlocuirea lăncilor met
sau *geritul,* de origine pare-se arabă, c
carea căruia romînii s-au dovedit foar
în trecere pe la noi[46], privit chiar un
halcaua: din repeziciunea calului, căl
(turc. *halcă* «inel, verigă de fier»)[47].

Diferitele categorii de manifest
nu pot fi înglobate sub denumirea de *te*
genţe cu teatrul de reprezentaţie propr
fi considerate străbune ale comediei sa
duce către spectacolul teatral, ci, în gen

[46] *Kreuchely către von Miltit^ 12 august*
loc. cit., C<arra>, *Histoire de la Moldavie*
la Valachie.. ., Iaşi, 1777, p. 209; F. R<eco

Fig. 65. — Saltimbanc (după La Pologne, *din febr. 1958, p. 5).*





1. -ÎMA0ES D'EPXNAI, AfK MERVfcUXKl'S&S COULBURS.

i, <'EN08M£ £LEPf3A*T ÎDE PERSE* - BEAU *LOUBQK» EUSSE OU XVnx*. MBCLE.

I, LltS BMNS fltJSSES - 4,OUSOl(» DU XVUte SIKCLE.. -

F/g. 56. — *Ursari (după* La Pologne,

date specifice ale unui spectacol: profane sau sacre, aceste manifestări erau inițiate voluntar, pentru a fi oferite unui *public* de către niște *interpreți,* fie înalți demnitari care se adresau masei populației, în cazul ceremoniilor publice ori în cazul acelui spectacol istoric din piața sibiană, fie oameni din popor, care se produceau în fața curții, în cadrul spectacolelor de divertisment.

De asemenea, după cum s-a putut vedea, ele conțineau — deși disparat — și foloseau destule elemente teatrale obiective, care se vor diferenția treptat, vor evolua și se vor regăsi amplificate în teatrul de reprezentație autentic.

Toate aceste manifestări n-au fost de altminteri specifice numai țărilor romîne; clovnii, jonglerii, îmblînzitorii de animale, acrobații etc. se întîlneau pretutindeni în această epocă, iar cît despre manifestările protocolare, ele au avut în alte țări mai mare amploare, înregistrarea lor frecventă și în țările vecine dovedește o comunitate de cultură a sud-estului european. Faptul însă că la noi nu luase naștere încă nici o formă de teatru cult — sau dacă totuși existau asemenea inițiative, ele aparțineau unor cercuri închise și păstrau un caracter de teatru de amatori — acordă manifestărilor studiate importanță prin mijlocirea contactului unui public cu un spectacol, prin stabilirea de raporturi spectatori-interpreți, prin familiarizarea cu o ambianță de spectacol organizat, pe care aceste manifestări le-au favorizat. Privite dintr-o perspectivă istorică, spectacolele de divertisment au reprezentat o contribuție la cîștigarea interesului, atenției, gustului pentru spectacol și mai ales la formarea treptată a unui public romînesc, capabil cu timpul să găsească în spectacol, dincolo de distracție, și un prilej de efort intelectual, o invitație la reflectare. încadrarea lor în istoria spectacolului romînesc, studierea acestor fenomene, nu este justificată de continuitatea lor spre teatrul original de reprezentare, ci în funcție de utilitatea cunoașterii complexe a culturii în feudalism.

FORME DE TE

SECOLULUI
ȘI ÎN SECOLU

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul se
noi forme de teatru popular, printre cele mai reprezent
păpușilor, nunta și *haiducii.* De remarcat, ca o trăsătură
este faptul că fiecare din aceste noi manifestări teatrale po
în consecință, fiecare din ele dezvoltă o tematică și o mod
tropii are ca punct de plecare textul din evanghelie, la orig
din spectacolele de curte, dar și influențe ale teatrului de păp
poziție a unor momente și personaje din nunta țărănească se
tică a *nunții,* după cum piesa cu temă haiducească preia într
unui erou cunoscut din epica și lirica populară.

Provenite pe căi deosebite, aceste noi manifestări te
și perspectivele de dezvoltare ale creației dramatice popul
în jocurile țărănești cu măști și în alaiurile de mascaradă
unică de expresie. Dacă *jocul păpușilor* se păstrează pe linia
acesteia nete valori înnoitoare, o dată cu drama *irozilor* și a
rică apare un nou gen, unghiul de contact cu realitatea d
de nota grotescă își fac loc accentele grave, alături de
comice apare acum reprezentarea veridică a «eroului». D
matică și gen, în toate aceste noi forme de teatru pătrund d
din viața reală, scene și eroi din actualitatea imediată. S
destrămare a feudalismului, vizibil în toate manifestările
perioadă, se afirmă și pe tărîmul creației populare. Matca
de la o variantă la alta, de la o formă la alta, de la irozi și
spiritul satiric popular își găsește o viguroasă expresie,
ca una din formele cele mai expresive în ceea ce privește

Caracterul inedit al acestor noi manifestări de teatru

acum de o factură artistică inedită, de apariţia unor noi procedee în structurarea materialului dramatic.

Dialogul, anunţat doar ca modalitate posibilă de expresie în formele anterioare de teatru popular, devine un principal element de susţinere a imaginii teatrale. Păstrat în vechile jocuri ţărăneşti cu măşti pe o treaptă rudimentară de expresivitate, dialogul deschide acum calea unui întreg proces de fixare a creaţiei dramatice populare în forme constituite. Apare textul dramatic, schema sa generală, care, chiar supusă improvizaţiei, ordonează constant o anumită organicitate a faptelor, o gradare a lor, o închegare a fabulaţiei, o grupare distinctă a personajelor. Prin dialog, în cadrul unei acţiuni dramatice, se precizează acum conflictul şi se diferenţiază caracterele. Spre deosebire de modalităţile primare de expresie teatrală din vechile jocuri ţărăneşti şi din alaiurile de mascaradă, se poate vorbi acum de o sinteză artistică superioară în arta teatrală populară, de *spectacolul dramatic* în care cuvîntul a devenit mijlocul primordial de expresie. Dincolo de pantomima şi deghizare, de cîntec şi chiuitură şi în acelaşi timp împreună cu ele, cuvîntul vine să exprime acum gînduri şi sentimente, o anumită atitudine activă faţă de realitatea înconjurătoare. Arta teatrală nu mai este o artă de ritual, de invocare sau de celebrare a elementelor din natură, ci un act de creaţie conştientă, de reflectare a vieţii sociale, o artă cu o funcţie şi o eficienţă socială determinate; o artă în care se obiectivează prin cuvînt spiritul de observaţie, potenţialul de emoţie artistică, capacitatea satirică a creatorului popular.

Ironii[1] ^ Tema în jurul căreia se axează acţiunea dramei religioase *Ironii* este cea a textului evangheliei: uciderea pruncilor de către Irod după vestirea naşterii lui Iisus.

Pornită din mediul bisericesc, cultivată de dascăli şi dieci[2], drama a fost de la început susţinută de domn şi boierime, ca orice manifestare cu caracter religios. Mihail Kogălniceanu evocă fastul cu care se reprezentau irozii la începutul veacului al XIX-lea. Din descriere reiese aportul caracteristic al celor ce deţineau puterea şi bogăţia: reliefarea elementului religios înfăţişat cu pompă, cu magnificenţă în costumaţie şi alai[3]. Manifestarea se producea ca o procesiune cu accentul pus pe ierarhie, pe rang, pe static şi decorativ. Elementul teatral dinamic, în acest caz înăbuşit, devine suplu şi susceptibil de dezvoltare în ambianţa populară. Despre alaiul irozilor, aşa cum se desfăşura pe la 1830, a scris şi T. T. Burada, remarcînd diversitatea în conţinut şi formă prezentată de spectacol, de la o localitate la alta, de la o reprezentaţie la alta[4].

Presupunerea lui T. T. Burada că « aceste privelişti şi jocuri vor fi fost introduse la noi deodată cu creştinismul»[5] nu-şi găseşte sprijin în nici o mărturie; nu este menţionată existenţa în Principate a irozilor în nici unul din izvoarele narative importante ale

[1] Manifestare cunoscută în Moldova sub denumirea de *iro^i* sau *irod,* în Muntenia *tăierile, cei trei magi* sau *vicleim, videi* ş.a.; în Transilvania *viflaim* ş.a., de la numele oraşului Bethleem. Se juca în case între Crăciun şi Bobotează, însoţită mai întotdeauna de stea. De la început la jocul religios al irozilor s-a asociat jocul laic al păpuşilor; din alaiul vicleimului făcea parte şi păpuşarul ce-şi ducea hîrzobul sau lada cu păpuşi.

[2] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova,* voi. I, Iaşi, 1915, p. 10: « Mai toţi actorii improvizaţi ce reprezentau pe irozi erau dascăli pe la diferite biserici».

[3] Mihail Kogălniceanu, *Colecţiune de modeluri de pictură religioasă de dascălul Radu Zugravu,* în *Revista pentru* ... 1883, p. 33: «La începutul încă al acestui secol irozii erau ţinuţi în onoare mai mare; fiii boierilor celor mai înalţi, îmbrăcaţi în haine de ştofă aurite, mergeau la curtea domnească şi la casele boiereşti cele mai însemnate de reprezentau scenele religioase».

[4] T. T. Burada, *op. cit.,* p„ 9: « Bătrînii ne spun că pe la anul 1830 cei trei magi sau cei trei crai de la răsărit mergeau călări şi erau îmbrăcaţi cu stihare şi cu cămeşi de ştofă roşie, împodobite cu şireturi albe ce aveau zurgălăi pe la mîneci şi înfăşuraţi cu aurari ca diaconii, pe cap avînd un fel de mitră făcută din hîrtie poleită şi cu clopoţei. Ostaşii erau ca la 30 la număr».

veacului al XVIII-lea[6]. Din investigaţiile într
bulgarii îi practică numai în părţile învecinat
saşii din Transilvania — a jocului irozilor se
Această regiune cunoaşte spectacolul irozilor
în unele cazuri chiar din secolul al XVII-lea, su
în biserică, de spectacol organizat de şcolarii g
naţionale săseşti şi ungureşti. M. Gaster form
saşii din Transilvania au venit irozii şi la noi
al XVIII-lea). Alte influenţe exeicitate sînt de
putul veacului al XVIII-lea influenţe ruseşti în
primit de la poloni»[9].

în Transilvania, viflaimul maghiar are la
lele al XVI-lea şi al XVII-lea, jocul s-a îmbog
ralele italieneşti ale Renaşterii şi din jocurile

[6] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei,* trad. Gh. Adamescu, Bucureşti, f.a.; *Condica lui Gheorgachi, 1762,* ed. Dan Simonescu, Bucureşti, 1939; Paul de Alep, *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiphia in ţerile romine, 1653—1658,* trad. Emilia Cioran, Bucureşti, 1900; *Codex Bandinus, Memoriu asupra scrierii lui Bandinus de la 1646,* ed. V. A. Urechiă, în *AnaL Acad. Rom.,* seria a II-a, t. XVI (1893-1894); Fr. J. Sulzer, *Geschicbte des Transalpiniscben Daciens,* Viena, 1781 — 1782;



acestei forme datează de lâ sfîrşitul secolului al XVII-lea[10]. De la această dată, viflaimul poate fi considerat ca o reprezentaţie cu caracter popular. în forma sa din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, se pot distinge cu claritate două părţi componente, una religioasă şi cealaltă — jocul păstorilor — profană. Primele spectacole de viflaim în care figurează pastorala sînt semnalate în teatrul şcolar, şi anume în anul 1696, cu prilejul reprezentaţiei de Crăciun a elevilor Colegiului unitarian din Cluj. Pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, în varianta spectacolului dată de elevii Colegiului reformat din Aiud, viflaimului i se adaugă o introducere şi un final după modelul jocului regoşilor. între personaje figurează bătrînul păstor surd, a cărui intervenţie alimentează spectacolul cu un substanţial comic popular[11].

Viflaimele practicate în satele cu locuitori de cult catolic evocă misterele medievale, iar pastoralele lor au forme variate[12]. Interesantă în aceste reprezentaţii, pentru procesul de interferenţă în manifestările de folclor, este pastorala în care apare elementul romînesc reprezentat prin ciobani cu nume romîneşti[13] îmbrăcaţi cu cojoace întoarse pe dos, cu glugi de pănură cenuşii; ciobanilor li se aplică o mască; cîntecele, jocurile şi strigăturile acestora sînt de asemenea romîneşti.

în viflaimele regiunilor de cult reformat se afirmă cu preponderenţă elementul laic. Rolul principal îl are bătrînul păstor surd, al cărui dialog plin de vervă cu Irod se relevă ca un moment dramatic important. Faptul că în pastorale anumite elemente revin invariabil duce la presupunerea că pastoralele viflaimelor provin dintr-un joc de sine stătător, asemănător jocului regoşilor practicat cu prilejul solstiţiului de iarnă.

Şi la saşii din Transilvania drama religioasă *Herodes* (Irod), care se practica de Crăciun, s-a dezvoltat din misterul medieval. S-au păstrat două texte complete ale acestei drame populare. Cel mai vechi text cunoscut a fost publicat în 1859 de J. C. Schuller[14], care afirma că acesta ar fi fost prezentat pe scenă în tîrguşorul Cincul (raionul Făgăraş) încă de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, iar cel de-al doilea a fost tipărit de A. Schullerus în 1901, după un manuscris din Jibert (raionul Rupea)[15]. Structura ambelor variante este asemănătoare; redau în general aceleaşi scene după textul biblic[16], într-un număr apropiat de versuri (Cincul — 254 de versuri; Jibert — 284 de versuri). între scene sînt intercalate cîntecele corului — cu caracter mai mult liric-educativ în varianta Cincul, sau mai ales epic în varianta Jibert — care fac legătura între scene narînd desfăşurarea evenimentelor. Varianta Jibert este mai unitară ca cea din Cincul, versificaţia şi metrica acesteia din urmă fiind alterată (versuri alexandrine, tipice pentru secolul al XVII-lea, alături de altele specifice dramei populare din secolul Reformei, precum şi versuri de o evidentă provenienţă modernă). Varianta este, fără îndoială, o compilaţie a mai multor elemente eterogene, care trădează intervenţia unui dascăl sau preot.

[10] Kocziâny Lâszlo, *Adalekok a XVII, sza^advegi erdelyi iskolai s%injâts%âshoz* (Adăugări la istoria dramelor şcolare transilvănene la sfîrşitul secolului al XVII-lea), în *Nyelv. es Irodalomtudomânyi Ko%lemenyek*> Cluj, 1957, nr. 1-4, p. 143.

[11] Szabo T. Attila, *Egy XVIII, Jzdzadko%epi nepies betlehemes jâtek* (Un viflaim popular din mijlocul secolului al XVIII-lea), *Erdelyi Mu^eum,* 1946, nr. 1—4, p. 121-127.

[12] Poate fi menţionat ca prototip viflaimul din Lueta, raionul Odorhei, cules în 1938.

[13] Bătrînul Mosui cheamă pe ceilalţi păstori: pe Vasi, Ilieş, Ştefan, Gligoră şi Todor ca să joace « jucata ».

[14] J. C. Schuller, *Herodes Ein deutsches Weinachtsspiel*

[15] A. Schullerus, *Sternenlied,* în *Rorresponden^blatt des Vereins fur Siebenburgiscbe Landeskunde,* XXIV, 1901, p. 85-94.

[16] După un prolog, recitat în varianta Jibert de către un crainic numit Prolokus (sic!), care însă în varianta Cincul constă într-un scurt dialog dintre rege şi husarul său, urmează scenele: anunţarea ciobanilor; adorarea copilului de către ciobani; călătoria celor trei magi după stea; întrevederea dintre cei trei magi şi Irod; consultarea preotului şi îndrumarea magilor spre Bethleem; adorarea copilului de către cei trei magi şi avertismentul îngerului; fuga în Egipt; ordinul lui Irod de a ucide pruncii. Epilogul este recitat în varianta Cincul de către preotul lui Irod şi în varianta

J. C. Schuller descrie şi costumarea personajelor la r
Cincul: Herodes poartă un frac negru cu decoraţii pe p
o coroană împodobită cu pietre scumpe. Soldaţii săi, husa
l.ₒ꜀ₐl _ poartă uniformă împodobită cu hîrtie aurită şi c
halate şi pantaloni albi, au pe cap bonete albe de noapte, pre
sînt în'port romînesc, cu cojoace şi căciuli. Iosif apare cu
emblemele meseriei sale de dulgher, iar Măria în portul s

în afară de aceste piese, care cuprindeau povestirea bi
mişcare un număr mai mare de personaje, apare destul de
tişînd numai cîte una din scenele tradiţionale. Din Braşovu
acestor «comedii de casă» *(Hauskomodien)* prezentate în
ianuarie, pînă spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea, de către

Aceeaşi sursă care confirmă comediile de casă ale şcola
al XVIII-lea astfel de jocuri de Crăciun, reprezentate de co
un obicei răspîndit pretutindeni în satele săseşti. Ele s-au d
de stea, dialogurile cîntecelor fiind transpuse într-o act
limita dintre cîntec şi joc nu este clar determinată.

Dar nu numai saşii şi maghiarii practicau această c
aduce o mărturie interesantă în ce priveşte spectacolul
ciparea şcolarilor romîni din Blaj la reprezentaţie[18]. E
scrisă în limba latină, datată 11 ianuarie 1756, adresată de
superioare din Blaj, episcopului Petru Pavel Aaron. Sc
spectacolului ce se desfăşura în Blaj şi în împrejurimile
fast, dat de «cîţiva elevi mai maŗi şi mai mici costuma
şcolii romîneşti din Blaj. Spectacolul e urmărit atent şi se
la înşiruirea imaginilor privite, însă, izolat, fără să fie sesiz
se intuiască sensul unitar al acţiunii, atît de evident pentr
seamă, cu piesa liturgică *Irod;* personajele — regele Irod,
şi Baltazar, etiopianul, negrul crai Gaspar — sînt caracteris
somptuozitatea costumaţiei, între altele este notat costul de
şi reacţia publicului, succesul de care se bucura spectacolul
cît şi cel suscitat în mijlocul celorlalte naţionalităţi[19]. Se mai
de noutate, de inovaţie, al spectacolului la data aceea.

Un filon important în urmărirea evoluţiei textului d
de manuscrise cuprinzînd cîntece de stea, colinde, care circul
secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XlX-lea[20].

[17] J. Teutsch, *Nachricht von den in Kronstadt abgeschafften Gebräuchen,* în *Blätter fur Geist, Gemut und Vaterlandskunde,* Braşov, 1839, p. 84.

[18] *Documente privitoare la istoria şcoaielor din Blaj.* în *Revista arhivelor,* II, 1927-1929, p. 430-431: « . . . Unul juca rolul regelui, alţii patru ţineau un tabernaclu cu patru coloane sub care păşea regele (. . .), iarăşi doi jucau rolul de episcop (...) doi făceau pe' îngerii (...) un crainic-ştafetă cu o trompetă, unul purta un steag, altul care reprezenta un etiopian (un negru) (...) doi ţigani scripcari. Regele stătea pe un jeţ purtat de alţii şi perora. Ştafeta era purtată pe umerii unuia. Jocul consta din patru sau cinci cîntări valahe, două tirade ale regelui şi

[19] «în alte
desfătat, au
pricepuţi să
privitoare la

[20] în afară
la Secţia de
se găsesc şi
vicleimului:
vania şi Ban
redus desigur
gului. Dintre
în Ardeal, c
Dumitrachi
la umblarea i



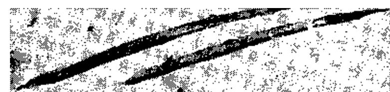


Fig. 68. — «Ontici di Irod și di Ste la anul 1821 fevruarie 8 %ile».

scrisul socotit de M. Gaster și de T. T. Burada ca cea mai veche formă dialogată de vicleim[21]; datează din 1821 și cuprinde pe patru pagini, împletit cu cîntece de stea, dialogul dintre Irod și cei trei «filozofi» de lg Răsărit, Baltazar, Irimie și Melhior[22].

O versiune asemănătoare, redusă la scena întîlnirii dintre Irod și cei trei «împărați» de la Răsărit, se găsește în cuprinsul unei cărți pedagogice tipărite la Buda în 1827[23]. Tot o asemenea variantă publică și Anton Pann sub titlul *întrebarea lui Irod și răspunsul magilor*[24]. Titlul exprimă conținutul, scurt, dens, esențial. Din această formă, socotită un prototip, s-au dezvoltat, scrie N. Cartojan[25], «prin prelucrarea cărturarilor mai mărunți, cele trei tipuri de vicleimuri de mai tîrziu: tipul moldovenesc, muntenesc și transilvănean»[26].

Forme evoluate din secolul al XIX-lea. Afirmarea elementului laic. Tipurile de vicleim mai tîrzii prezintă o structură dramatică evoluată. Piesa *Irod,* în diversele ei variante, se manifestă ca o adevărată reprezentație teatrală, de bună seamă la modul posibilităților unui spectacol popular din secolul trecut.

Dintre cele cîteva tipuri reprezentative ne vom referi în primul rînd la versiunea munteană, atribuită iui Anton Pann, apărută în 1880[27]. în indicațiile ce precedă textul

și ale stelei, dintre care interesează fragmentul « Filosofile (sic) de la vicleim» (f. 36—36 v.), remarcîndu-se numele rare ale magilor filozofi: Elesei, Elimelenti, Vartotan; ms. 1 868, scris în sec. XVIII—XIX, probabil în Banat, în formă dialogată. Și încă multe altele.

[21] T. T. Burada, *op. cit.,* p. 7.

[22] B. A. R.P.R., Secția manuscrise, ms, 1 164, din 1821, scris în Principate, în formă dialogată (manuscrisul Gaster).

[23] Ioan Tomici, *Scurte învățături pentru creșterea și buna purtare a tinerimii romîne. . .,* Buda, cu tipariul K. Universitate din Pesta, 1827.

[26] Versiunile ardelene de irozi au un caracter cărturăresc pregnant, intervenția directă a autorilor, învățători și preoți, face ca aceste scrieri cu caracter popular să aibă trăsăturile unor lucrări individuale. Se cunosc: manuscrisul lui Picu Pătruțiu din Săliște, cu cele trei versiuni de irozi din anii 1837 și 1838, versiunea lui Petru Băncilă din Rășinari, publicată la Sibiu în 1875, și cea mai dezvoltată formă, viflaimul maramureșean cules de Tache Papahagi în 1922 (textul manuscris aparținuse învățătorului Petru Bilț, decedat în 1904).

[27] în urma unor cercetări, se crede că e vorba de o lucrare apocrifă, întocmită poate după manuscrise ale

propriu-zis, după enumerarea personajelor, în număr de nouă,
scenice — «așezarea persoanelor» —, a căror grupare ș
dintre ele, ca și ierarhia: pe scara importanței lor în acțiune
în « acte» corespunzătoare unei dezvoltări a acțiunii axate p
tante: dialogul dintre înger și cioban; scena aducerii celor
împăratului Irod și confruntarea dintre ei; adorarea magilor
toți pruncii și trimiterea soldaților pentru executarea poru
relatează împlinirea poruncii (uciderea pruncilor) și Irod. Pie
cîntecul corului care înfierează actul tiranic al împăratului. Ca
de iarnă, și irodul se termină cu urări către gazde. Succesiu
a acestor scene, amintește de piesa populară a sașilor din T
personajul central, purtătorul conflictului ce va fi declanșat
importante ale piesei: cei trei crai. Prin țelurile urmărite, prin
personajele se dezvăluie în cursul acțiunii ca niște caractere c
este împletit cu vechi cîntece de stea. în unele din ele recun
scrise de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul veacu
liric-moralizator și sînt introduse în țesătura acțiunii cu rol

Vocabularul întrebuințat amintește de factura cărtur
exemplu că tălmăcirea stelei a fost făcută de *astronomul* Balta
tului cu expresia: *pre Joe!*[28].

Versiunea moldovenească culeasă de T. T. Burada în
irodar în Iași, intitulată *Regula pentru irod,* este, de fapt, un
manuscris identificat de cercetător că ar fi fost «scris ca
piesei este introdus personajul episodic *harapul,* îmbrăcat în
tum oriental și avînd fața înnegrită, care provoacă o ac
secundară, o ciocnire între el și Irod, imprimînd o acce
ritmului scenic. Naiva narațiune făcută de harap exprimă
probarea omului din popor, protestul față de actul tiranic ar

Culegerea lui G. Dem. Teodorescu cuprinde două
ante de vicleim, dintre care cea de-a doua, moldovene
este preprezentativă pentru inventivitatea creatoare pop
prin fabulația mai bogată, prin dezvoltarea unor scene c
comic popular caracteristic, prin introducerea unor pers
noi[30]. Scena dintre ostași și cioban desfășoară un dialog vi
o anumită savoare populară, care reiese din răspunsurile mu
înțelepte ale ciobanului la întrebările iscoditoare ale osta
Comicul provine dintr-o prefăcută neînțelegere a între
ostașilor, dintr-un joc abil în felul de a schimba perm
planurile dintre întrebare și răspuns. Unele scene ogli
realist împrejurări istorice, sociale, ca și o anumită ment
a omului din popor. O asemenea scenă se petrece între c

[28] A. Pann, *Versuri sau cîntece de stea, vicleim și colinde ce se c nașterea domnului nostru Iisus Hristos,* București, f.a., p. 41.

[29] T. T. Burada, *op. cit.,* p. 12-23.

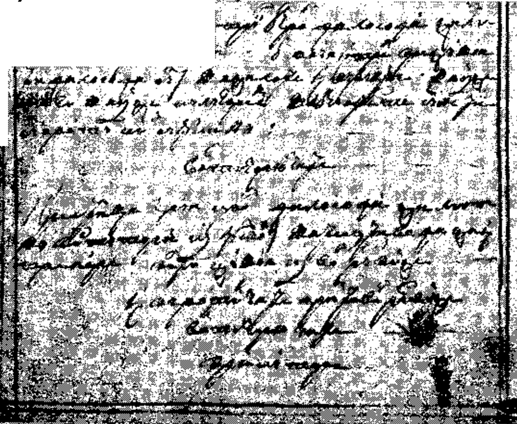


Fig. 70. — *«Rînduiala ci să faci la umblarea irodului».*

și ciobanul căruia i se vestește nașterea unui nou împărat. Ciobanul exclamă: «Hei, hei ce are să mai fie, / Și cu altă împărăție? / Mă pătrunde o mare frică / Pentru o țară așa de mică / Cu-n împărat ori rău, ori bun / Nu ne era nouă destul? / Cînd o mai fi și altul s-avem / Atuncea zău! tare mă tem / Pare că văd ce are să vie / Neliniște, nebucurie și turburare în norod»[31].

Linia acțiunii dramatice, ca! și la varianta anterioară (T. T. Burada), coboară brusc în final, aducînd o altă încheiere decît cea indicată de textul bisericesc, și anume împăcarea între un împărat pocăit și supușii săi credincioși: final introdus cu abilitate de vreun cîntăreț de biserică.

O formă de irod în secolul al XX-lea. în vicleimul din Tg. Jiu cules în 1932 aflăm o formă *(Tăierile)* care amintește de celelalte variante[32]. întîlnirea dintre cei trei crai și Irod se petrece cu un joc de scenă identic, întîi anunțarea, apoi introducerea lor în prim plan. Urmează o scenă inedită, în care Irod, întrebînd rînd pe rînd pe cei trei magi cine sînt, face o descriere a tipului lor fizic în limbaj plastic, colorat, care aduce o notă comică. «Irod (către Melhior): Dar tu, micule, umflatule, de unde ești și unde te călătorești?» Și către Baltazar: «dar tu, mă, înaltule, pelițatule, falcă-strîmbă, nas-încovoiat, parcă dracul te-a luat»..,[33] întîlnim fragmente identice cu textul atribuit lui Anton Pann, de exemplu: « Irod: tăiere, tăiere, groaznică tăiere», și același răspuns al crailor: « Las să nu fie tăiere, ci numai o părere»[34]. Regăsim și exclamația cu rezonanță latinistă a lui Irod: « Pre Joe, tu ai dreptate»[35]. Acțiunea dramatică, ca și în varianta moldovenească, are aceeași linie descendentă în final, cînd Irod, pocăit, cere iertare. Cîntecele sînt intonate în cor de toată trupa, textul lor nu se mai referă însă la peripețiile acțiunii, au un caracter mozaicat de potpuriu, care cuprinde, pe lîngă colinde, o seamă de romanțe, ca: *Ah, mamă, Ah, mamă, o fiul tău te cheamă,* sau *Un amar și-o grea durere, Și a%i am să creste^ în grindă;* cîntece ostășești: *Căpitane*



Fig. 71. — *Scenă din iro^i, jucată pe străzile capitalei, 1926.*

Valtăre, unde-ți duci armatele? și alte cîntece de lume ce oglind
mediu social, mica burghezie de la marginea orașului, din pr

în drama religioasă, elementul laic realist s-a introdus atunci cînd spiritul critic s-a făcut simțit, a fost reprimat de stăpînire[36]. în același timp piesa bisericească folosită de la început de clasa stăpînitoare a favorizat adoptarea în textul dramatic a unor teme retrograde.

în zilele noastre, *Irod* nu se mai desfășoară ca o piesă de teatru de sine stătătoare. Coroana de hîrtie poleită pe care o poartă pe cap uneori unii dintre colindătorii care merg cu steaua sau alteori personajul uns cu chinoroz pe față ca un harap, alăturat aceluiași grup, ca și unele replici schimbate între colindători, mai amintesc de acest spectacol.

Fig. 72. — Co



Jocul păpuşilor

O în alaiul irozilor se aflau pe la începutul secolului trecut păpuşarul cu lada; de păpuşi, ^- • paiaţa şi moşul, iar reprezentaţia dramei religioase era urmată de *jocul păpuşilor,* care în unele regiuni purta prin extindere numele generic de *vicleim, videi, vijlaim* etc.

între cele două forme de teatru popular, *irozii* şi *jocul păpuşilor,* există o esenţială deosebire. Prima este o dramă cu subiect luat din Evanghelie şi actorii improvizaţi sînt bărbaţi sau copii, pe cînd jocul păpuşilor a avut de la început un caracter laic. Asocierea între forma teatrală laică şi drama religioasă are un caracter de oportunitate, necesar în acel timp elementului laic, care-şi găsea în însoţirea cu cel religios un sprijin în posibilitatea de manifestare.

Rîndurile explicative ce completează titlul unei scurte lucrări dramatice scrise pe la 1806 — «nefiind teatru s-a giucat comedie aceasta la păpuşarii»[37] — mărturisesc existenţa jocului păpuşilor ca una din posibilităţile teatrale la acea vreme. Din indicaţiile de decor, care înfăţişează un interior în casa banului Cânta, ca şi interiorul unei *băcălii,* se mai poate deduce că avem de-a face cu un teatru de păpuşi de tip european, şi nu cu un teatru de umbre oriental. Economia strictă a însemnării nu oferă un amănunt lămuritor cu privire la *păpuşarii,* permite însă fixarea în timp, începutul secolului al XIX-lea. Tot k *păpuşarii* se joacă şi o altă piesă a lui Costache Conachi, *Giudecata fimeilor,* iar felul cum sînt construite piesele lui Ioţdache Golescu, « spiritul în care sînt înfăţişate întîmplările. . . » arată că piesele de teatru ale marelui vornic erau menite teatrului de păpuşi[38].

[37] *Comedie hanului Costandin Cânta ce-l %îc Căbujan şi cavaler Cucoşu,* alcătuită de Costache Conachi, Neculai Dimachi şi Dimitrache Beldiman, B. A. R.P.R., Secţia manuscrise, ms. 2 189, f. 58.

[38] Perpessicius, *Iordache Golescu, lexicolog, folclorist şi scriitor,* în *Menţiuni de istoriografie literară şi folclor (1948-1956),* Bucureşti, 1957, p. 265-266.

Fig. 73. — Păpuşari ducînd lada sau hîr%pbul cu păpuşi, însoţiţi de un scripcar, la sfîrşitul secolului al XIX-lea.





Izvoarele narative autohtone, c
romîne, nu semnalează jocul păpuşi
exercitată de farsa turcească cultivată
rînd prin denumirea care, desprinsă d
de hazliu. întrebarea «cu perdea sa
la începutul reprezentaţiei, a;minte
Karagd\-perde[40]. De asemenea carac
ţile idiomatice, care colorează şi c
regăsesc în jocul nostru popular

[39] Fr. J. Sulzer, *Gescbicbte des Transalpi Daciens. . .,* Viena, 1781, voi. II, p. 403.

N. Cartojan ca şi Lazăr Şăineanu citează scena a III-a din actul al III-lea din *Iaşii în carnaval* de V. Alecsandri:

« Leonil: Irod î Irod !
Alecu: Păpuşele romineşti. . . tot să stai să le priveşti.
Turcul (lui Alecu): Hei Banabac! Nu-i jucăm la mine caraghioz?»[41]

In anumite manifestări de folclor din ţara noastră exista păpuşa plămădită din lut din străvechile rituale de secetă, păpuşa din foi de porumb sau cea din cîrpă, cu aceeaşi funcţie magică din ritualele de însămînţări, iar în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, ca o importaţie orientală cu caracter orăşenesc, este atestată păpuşa gigant, *geamăla.* Nu din aceste păpuşi se va dezvolta jocul păpuşilor din secolul al XIX-lea. Purtată pe sfori sau mînuită pe degete, încadrată în lada de lemn construită la dimensiunile ei, păpuşa croită pe tiparul unui tip social şi angrenată într-un joc social apare la începutul secolului al XIX-lea, ca produs al multiplelor influenţe exercitate, din necesitatea unei afirmări artistice cu caracter de protest social, într-un moment istoric dat.

O filiaţie între jocul marionetelor din antichitate la greci şi romani[42] şi jocul păpuşilor nu se poate susţine în mod ştiinţific pe teritoriul ţării noastre. *Jo cui păpuşilor,* în măsura în care se recunosc în el felurite influenţe, unele dintre ele apusene, se încadrează în familia europeană a marionetei, în care Pulcinella, Polichinelle, Punch, Petruşca şi Hans Wurst

[41] Originea orientală a teatrului de păpuşi este susţinută de L. Şăineanu, *Jocul păpuşilor şi raporturile sale cu farsa Karago'%,* în *Lui Titu Maior eseu. Omagiu.* Bucureşti, 1900, p. 281-287; N. Cartojan, *Cărţile populare in literatura romînească,* voi. II, *Epoca influenţei greceşti,* Bucureşti, 1938, p. 22.

[42] M. Vulpescu, *Ironii, păpuşile, teatrul ţărănesc al vicleimului, caloianu şi paparudele,* Bucureşti, 1941.

Fig. 75. — Jocul religios al păpuşilor din Haţeg — Hunedoara.



sînt rude ale paiaţei noastre. Una din influenţele semnalate este cea de la saşii din Transilvania[43], alta este cea a formei populare poloneze *syopka*[44], poate fi recunoscută de asemenea şi influenţa formei ucrainene *vertep*[45]. Aceasta din urmă pare să fi pătruns în Moldova direct iar în Hunedoara prin sîrbii din Banat, în această regiune, *jocul păpuşilor* are un caracter religios şi înfăţişează povestirea din Evanghelie a lui Irod[46]. Foarte probabil este ca populaţia bîlciurilor şi a tîrgurilor moldovene să fi făcut cunoştinţă în timpul ocupaţiei trupelor ruseşti, la sfîrşitul veacului al XVIII-lea şi în primele decenii ale celui de-al XIX-lea, cu populara apariţie a eroului de teatru păpuşăresc rus, *Petruşca.* Ipoteza tuturor acestor influenţe exercitate fiecare în parte cu precădere în regiunile geografice arătate, se afirmă ca cea mai probabilă.

Creaţia teatrului nostru popular de păpuşi, împămîntenit la noi în epoca unei noi conjuncturi de dezvoltare economică şi culturală, în care îşi fac loc spiritul laic şi cel critic, rămîne însă o manifestare proprie poporului nostru. Tipurile înfăţişate caricatural, situaţiile şi limbajul sînt produsul simţului ascuţit de observaţie al poporului nostru. Gluma, hazul sînt rodul umorului popular specific, ca şi savoarea; vocabularului, în care particularităţile lingvistice şi jocurile de cuvinte sînt un resort important în declanşarea rîsului.

Mediul în care s-a dezvoltat acest teatru a fost cartier
învecinează cu satul. Acolo se aşezau elementele ţărăneşti î
oraşe, fenomen provocat de o înăsprire a formelor de explo
din cîntecele lui Alecsandri îl cheamă Tătărăşanu, ceea ce i
cartier mărginaş al Iaşului. Vestitul păpuşar Ion Hangan, d

[43] M. Gaster, *Literatura populară romînă,* Bucureşti, 1883, p. 490, şi D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni,* partea I, *Datini, năravuri, obiceiuri, jocuri, petreceri, spectacole publice ş.a.,* Anal. Acad. Rom., Mem. lit., t. XVIII, Bucureşti, 1896, p. 88.

[44] *S^ppka* (în poloneză, înseamnă colibă cu acoperiş de paie, iesle), reprezentaţie care avea loc în biserică în timpul Crăciunului. Cu timpul, unele scene au luat un caracter tot mai lumesc, iar în secolul al XVIII-lea szopka iese din biserică şi se răspîndeşte în oraşe şi sate, purtată de marionetiştii ambulanţi (vezi Charles Magnin, *Histoire des marionettes en Europe depuis Vantiquite jusqu"â nos jours,* Paris, 1862, p. 18).

[45] Din Europa occidentală, prin Polonia, lada cu păpuşi a pătruns cam prin veacurile al XVI-lea şi al XVII-lea în Ucraina şi de acolo în Bielorusia şi în localităţile din centrul Rusiei, unde a generat forma *vertep* (iesle). Acest nume, care indica lada pentru spectacole, a fost atribuit şi reprezentaţiei propriu-zise

jucate pe sfor
de sus se juc
magilor, ucide
de jos, scene
aparţineau în
şi tipuri din
este ***raiocul,*** t
loc de păpuş
de comentariil
Kaiev, ***PyccKa***
1958, p. 179

[46] în acest j
originea rusea
din petice col
tatorilor.

Un personaj
cel mic) există
din Transilva
persoane vii şi

păpuşilor, este şi el tîrgoveţ, ca şi păpuşarii Drăgan şi Ilie Păpuşarul, cunoscuţi în Iaşi ca cei mai de seamă în vremurile de demult, după cum ne informează tot T. T. Burada. G. Dem. Teodorescu, care pentru prima oară publică un text al jocului de păpuşi, îl culege spre sfîrşitul secolului (1883) de la bucătarul Nae Roman şi de la fostul artilerist Şerban Muşat, ambii locuitori ai unei mahalale bucureştene. Păpuşarul[47] îşi plimba hîrzobul sau coşciugul de păpuşi la iarmaroace, iar ţăranul exploatat făcea haz de păpuşa care se sumeţea şi, în vorbă populară, pe înţelesul lui, spunea cuvinte usturătoare la adresa popii, a ipistatului şi a poteraşului.

Caracterul laic, protestatar al jocului păpuşilor. Organizat ca spectacol, jocul lumesc al păpuşii, cu profilul satiric, cu funcţie socială protestatară şi caracter semirural, se încadrează în datinile sărbătorilor de iarnă, asociindu-se, după cum s-a văzut, la drama religioasă. Elementul nou, laic, reprezintă însă un alt spirit. Ia atitudine în faţa unor realităţi sociale şi, în măsura posibilităţilor, le dezvăluie şi le critică. O astfel de manifestare nu putea să fie îngăduită de autorităţi. în istoricul jocului de păpuşi făcut de T. T. Burada sînt menţionate măsurile luate de «autoritatea comunală» împotriva păpuşilor[48]. Documente interesante şi semnificative pentru felul în care ochiul stăpînirii privea şi urmărea manifestările vicleimului, aflăm în fondul comisariatelor poliţieneşti pe culori ale oraşului Bucureşti ce se găsesc în Arhivele statului Bucureşti[49]. în cea de-a doua parte a veacului al XIX-lea apar antreprenorii, în marea lor majoritate dascăli de biserică; ei se bucură de încrederea autorităţilor şi depun « garante » la comisariatele respective, pentru a putea umbla cu vicleimul în timpul sărbătorilor de iarnă. în limbaj pitoresc, se adresează pe de o parte cereri, pe de alta răspunsuri cu măsurile luate de oficialitate. Pe o cerere adresată comisariatului culorii de Negru k 11 decembrie 1865 se află scris pe verso un concept prin care lui Pândele Gheorghe Dascălu de la biserica Oborului, împreună cu alţi cinci băieţi, li se permite să meargă cu vicleimul cu următoarele condiţii: « Păpuşele ce se va întrebuinţa la vicleim nu vor putea avea haine militare sau asemănare cu vreo persoană»[50]. Grăitoare condiţii, care demonstrează evidentul caracter satiric, protestatar al vicleimului. Continua supraveghere de către stăpînire *a* acestui spectacol frînează spiritul critic al păpuşii, îi toceşte ascuţişul. Modesta cerere a lui Alexandru Constantin şi Oprea Oprescu din iarna anului 1869 sună şi ea grăitor: «. . . Vă rugăm a ne elibera un bilet să fim liberi a ne preumbla în capitală cu stea cu vicleim, fără costum, numai o semplă paiaţă»[51].

Potentele satirice ale jocului păpuşii îl fac pe Vasile Alecsandri să introducă forma dramatică populară în piesa *Iaşii în carnaval* (actul al III-lea, scena a 8-a). Acekşi dramaturg schiţează într-unui din cînticelele interpretate cu haz de M. Millo figura pe cale de dispa-

[47] **Păpuşari de bîlci cunoscuţi pe la începutul secolului al XX-lea ca fiind mai iscusiţi sînt: Constantin Punte şi elevii săi: C. Bortea, Ilie Dobre şi Ioniţă Gheorghe, ca şi mînuitorul maghiar Ştefan Szabo. Păpuşile jucate pe sfori trecute pe după gît sau mînă erau confecţionate din lemn şi cîrpă şi reprezentau pe Vasilache şi Marioara, înconjuraţi de jandarmi, popă, negustorul gras, cucoana mai coaptă, sclifosită şi sentimentală, filfizonul ş.a.**

[48] **Păpuşile au fost oprite prin ordinul din 25 noiembrie 1864 de autoritatea comunală, ca şi irozii, «tot pe motiv că jocul lor ar fi nemoral». Această măsură se face cunoscută prin afişare şi batere de darabană prin toate străzile oraşului, iar onorabila prefectură a poliţiei este invitata a executa cu toată exactitatea această măsură. « Jocul păpuşilor a fost oprit în Iaşi timp de mai mulţi ani, pînă în luna decembrie 1879. După stăruinţa atît a lui Ioan Hangan, vestit păpuşar,**

inţat din nou jocul păpuşilor. Mai tîrziu s-a oprit iarăşi acest joc sub acelaşi motiv, şi atunci, în iarna anului 1897 după stăruinţa mea, s-a învoit jocul lor, după cum s-a pomenit din timpurile vechi» (vezi T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova,* voi. I, Iasi, 1915, p. 45-46.

[49] **într-o cerere se asigură autorităţile de bună purtare ca şi de «costumurile cele mai moderate» (Arh. st. Buc, fond. Comisariatele poliţieneşti, Comisariatul de Albastru, 1857, dos. 54, f. 1). într-o « publicaţie» se comunică: «Preumblările cu vitleimuri prin capitală sînt poprite cu desăvîrşire, însă numai cele cu stele, după vechiul obicei, sînt libere...» (Arh. st. Buc, fond. Comisariatele poliţieneşti, Comisariatul de Negru, 1860, dos. 168, f. 2)/**

[50] **Arh. st. Buc, fond. Comisariatele poliţieneşti, Comisariatul de Negru, 1865, dos. 133, f. 1.**

[51] **Arh. st. Buc, fond. Comisariatele poliţieneşti,**

ritie a lui Ion Păpuşarul. Introducerea motivului folcloric mod natural şi, o dată cu acel filon nesecat al limbii popu natele esenţiale care garantează trăinicia şi originalitatea cr

Caracterul satiric şi misiunea socială a păpuşii se manif de teatru popular de marionete ale celorlalte popoare[52].

Modalitatea teatrală comică şi satirică a jocului păpuşi secolul al XIX-lea. După indicaţiile lăsate de cei care per în scris textul jocului de păpuşi (G. Dem. Teodorescu, D putem reconstitui felul în care decurgea un astfel de spectaco trecut. Reprezentaţia avea loc în casă unde, înainte de a înce cu întrebarea: «Cu perdea sau fără? Pe uliţă sâu pe hu două scaune, se aşeza la pămînt îndărătul ei şi, privind î păpuşile pe mica scenă. O prezentare mai amănunţită a hîrzob sau cosciug, iar în Muntenia chivot, bisericuţă, T. T. Burada[53]. Descrierea făcută de G. Dem. Teodorescu specifică însă că decorul înfăţişează grădina palatului lui I D. C. Ollănescu, fiind vorba de vicleimul muntenesc[54].

Păpuşile sînt făcute din lemn şi îmbrăcate cu petic desigur, rudimentar. Pe o suprafaţă mică păpuşa conc caricatural, o mască de un comic dus pînă la grotesc. Tr vii sînt necesare şi în vederea perceperii lor de către pub cămintea improvizată din petice colorate sugerează cali Textul cules de T. T. Burada prezintă 17 personaje[55],

[52] **Facem această constatare, urmărind pe o arie limitată la ţările vecine acţiunea dramatică a păpuşii, în Rusia, figura lui Petruşca, întruparea hazului sănătos popular, a glumei spontane, acel Petruşca a cărui vitalitate fabuloasă supravieţuia încercărilor oricît de grele, învingînd — după cum spune Gorki — pe poliţai, popă, chiar pe dracul şi moartea. Marele scriitor sovietic îl aşază alături de tipurile adînci, proeminente şi desăvîrşite artistic ale eroilor în care s-au îmbinat *ratio* şi *intuitio,* cugetul şi sentimentul (cf. A. A. Kaiev, *PyccKan aumepamypa,* p. 179). Petruşca făcea să rîdă copios poporul cu glumele lui cam groase, dar încărcate cu aluzii din actualitate, pentru care *petruscincii* nimereau adesea la închisoare» Teatrul Petruşca este un teatru popular de păpuşi, care se mînuieşte direct, păpuşile sînt jucate pe degete. Existenţa acestui fel de spectacol se consemnează încă din veacul al Xl-lea. Fresca din catedrala Sf. Sofia din Kiev, datînd din acest secol, reprezintă între altele şi ridicarea cortinei unui teatru de păpuşi. Călătorul originar din Lipsea Adam Olearius, care a vizitat Rusia în secolul al XVII-lea, a lăsat o descriere a spectacolului de saltimbanci pe care 1-a văzut lîngă Moscova: ursarii au cu ei astfel de saltimbanci care, între altele, pot să reprezinte imediat orice glumă cu ajutorul păpuşii. Pentru aceasta, ei îşi leagă de jur împrejurul corpului un cearceaf, îi ridică partea liberă în sus şi-şi potrivesc deasupra capului, cu ajutorul unui cerc, ceva în felul unei scene, cu care umblă pe străzi, şi dau pe ea diferite reprezentaţii cu păpuşi (vezi A. A. Kaiev, *op, cit.,* p. 177—178). O misiune socială şi patriotică foarte importantă într-o epocă de opresiune politică şi economică a avut-o teatrul popular de păpuşi ceh. Către veacurile al**

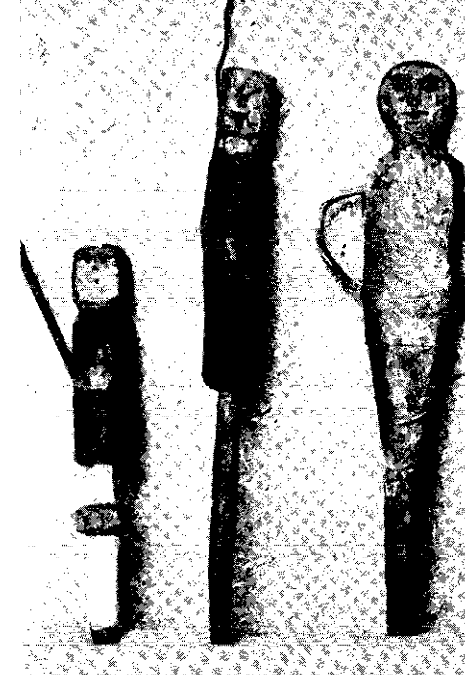
spectacolele l de clasa nob Repertoriul t este Kasparel între altele, eroi populari

[53] **« O cutie sau hîrzob, a la 50 cm lăţi e îmbrăcată colorată. Int iepure. Partea de sticlă, înt păpuşile vorb două lumin colorată» (T**

[54] **« Acest metru şi jum din speteze d lemn, ca să f arătînd deose palatului lui se văd case, înconjurat d de luminări Păpuşile joac (D. C. Ollăn**

[55] **Un cioba Vasilache ţiga femeia lui V un dascăl de drac, un calic (T, T. Bura**

în ordinea apariţiei lor pe scenă. Jocul este întotdeauna însoţit de un lăutar, care cîntă din scripcă melodia fiecărei păpuşi în parte: cîntecul ciobanului, cel al ţiganului cu ursul, al lui Vasilache, al cazacului, al turcului etc. *Jocul păpuşilor* începe cu un cioban cu oaia şi se încheie în mod surprinzător cu Napoleon Bonaparte. Spectacolul prezintă o însăilare de scene care nu urmăresc o intrigă, nu dezvoltă o acţiune şi nu au un conflict, ci se succed în mod întîmplător, în ordinea în care se perindă de pildă numerele într-un spectacol de revistă. Scenele, naive şi — mai cu seamă — inofensive, înfăţişează: petrecerile nepermise ale lui Vasilache cu Ilenuţa şi fata Ciubăroaiei; scandalul cu bătaie iscat de Gaciţa, nevasta geloasă a oacheşului Vasilache, care ca şi karagoz are o puternică înclinaţie spre erotism (bătaia cu efect comic, simplu, imediat, aminteşte de nelipsitele încăierări şi bastonade în care Pulcinella, ca şi Polichinelle, excelau); tăierea capului turcului Hassan de către cazac, ecou al războaielor ruso-turce şi al înfrîngerilor suferite de turci; îngroparea turcului de către dascăl, scenă în care apare anticlericalismul poporului, trăsătură care în celelalte variante se va afirma din ce în ce cu mai multă tărie; apoi un şoarece care cîntă acompaniat de lăutari un cîntec naiv, după care vine miţa şi-l mănîncă; în sfîrşit, lăutarul intonează « Marşul lui Napoleon» şi apare împăratul.



Varianta din Muntenia a vicleimului cules de G. Dem. Teodorescu prezintă o mai mare varietate de tipuri, un umor mai incisiv, mai îndrăzneţ, iar vocabularul bogat în tot felul de particularităţi lingvistice oferă un element comic mai suculent. Toate aceste calităţi o apropie în măsură mai mare de caracterizarea pe care o formulase B. P. Hasdeu, considerînd vicleimul «forma primordială a teatrului, în care păpuşile reprezintă într-un mod grosier, foarte apropiat de maniera lui Aristofan, drama şi mai ales comedia vieţii umane»[56].



Tipurile sociale ale variantei munteneşti sînt luate din lumea de la oraş sau, mai curînd, de la marginea oraşului: un iaurgiu, un bragagiu, un oltean, popa cu dascălul, groparul, paiaţa, vînătorul Ghindă cel lăudăros, moşul Ionică «stăpînul cuprinsului», cucoana Mariţa, rusul, turcul, evreul, fata lui Moş Ionică ş.a.

Un element comic important, un mecanism principal în acţiunea de stîrnire a rîsului îl oferă vocabularul. O limbă pestriţă, în care idiotismele, neologismele, particularităţile dialectale abundă, colorează şi caracterizează personajele. Comicul oferit de limbaj rămîne la suprafaţă atunci cînd defineşte numai apartenenţa naţională sau regională a personajului. Introducerea neologismelor, alternanţa dintre o sonoritate exotică şi cea autohtonă, ca şi stîlcirea cuvintelor produc, desigur, un efect comic, care nu este numai de limbaj. Atunci cînd bragagiul îl salută pe iaurgiu cu cuvintele: « Sabalaeros ciapkîn arza / la olu cu varza /»[57] este evident că avem a face cu un turc. Cînd Pasmaski se adresează cucoanei Mariţa: « Zdrasti bolgogras Mariţa / care-a ţinut uliţa / starski pazarova»[58] vorbeşte un rus. Iaurgiul spune olteneşte: «(. . .) unde ţi-e tetele / să-mi dai puşchetele / să-mpuşc vrăbetele»[59]. Atunci cînd cucoana Mariţa, sclifosindu-se preţios, se adresează paiaţei şi-i spune din vîrful buzelor: «Bon sor, musiu Paiasă» sau «Mersi de adio, musiu Paiasă», reiese că cucoana Mariţa, asemenea celor din clasa ei socială, imita o modă câre era cea a protipendadei. Paiaţa, care

reprezintă bunul simţ popular şi ex
ca şi faţă de modă, îi răspunde im
Semenele cucoanei Mariţa popu
(Mutţa de la Burdujăni de Costache Neg
rinovici, celebra Chiriţa ot Bîrzoi;
ca şi franţuzitele lui Costache Facca
acestui tip social ce-şi oglindeşte ch
ca şi în cea cultă. Iar spiritul satiric
măsură ambele creaţii teatrale.
În afară de acest mod comic c
mica «comedie a vieţii umane» pr
şi psihologia diferitelor personaje, d
Ghindă, un fel de miles gloriosus,
se desprind din dialogul Ghindă — p
vînătorul», paiaţa îi răspunde în l
« Care-mpuşcă căpriorul». Paiaţa r
torul Ghindă, ca «il capitano» din
sergentul, omor. . .» Este oprit însă
cu pieptul / Şi cu mustăţile i-adun b
care întîmpină neajunsuri sentimental
paiaţei: «Vezi, musiu Paiasă / Vezi
lepciune: « Aşa pat toamna cucoanel

Fig. 79. — Chivot pentru jocul păpuşilor din %ona Hurez»

O situaţie din care se vede ecoul evenimentelor politice în mentalitatea populară este — ca şi în varianta moldovenească — tăierea capului turcului de către rus. Paiaţa, care exprimă părerea poporului, dă următorul răspuns rusului uimit de grabnica moarte a turcului: « Aşa sînt turcii, boierule / mor numai de frica muscalului»[63]. Imaginea decapitării turcului apare ca o întruchipare a dorinţei poporului de înlăturare a jugului otoman. O altă trăsătură care afirmă insistent atitudinea anticlericală a poporului apare în scena dintre popă şi dascălul chemat să-1 îngroape pe turc. Sînt demascate: beţia, cupiditatea, ca şi lipsa de credinţă a acestor «cuvioşi», care îndrugă în loc de rugăciuni o păsărească caraghioasă. Popa cîntă: « Dooooooaamneeee Iiiisuuuseee Hriiistoooooaaaaasseeee». Dascălul răspunde, ţinînd isonul: « . . .oooaaaaaaaseeeee». Popa: «Am isprăvit, măi dascăle / ia caută-1 tu pînă la piele / nu-i da de niscai mahmudele / să bem pelinaş pe ele». Dascălul, după ce caută şi nu găseşte nimic, răspunde cu cinism: «Am băgat mîna pînă-n cot / Şi n-am găsit nici un ort / Să-1 dăm dracului de mort»[64].

într-o variantă, *Vicleimul din Tg.*
în care satira e mai incisivă, mai preg
lalte variante, uciderea turcului de căt
de şapte coţi sărit din cap»[65]. Slujirea
duri improvizate cinic, iar laitmotivul p
« Banii, taică!»[66]. în această ultimă
seamă de realităţi orăşeneşti ale sec
De pildă, textul debitat cu dezinvoltu
pregăteşte aceeaşi soartă, adică i se
noi în Turcia, trebuie să te îmbraci
colierul femeii cu care dansezi şi încă să v
macaroane sau să fii subsecretar de stat»
imaginea moravurilor şi a eticii unei
meratul de cuvinte răzbate ca un ecou
Iată deci cum textul teatrului popula
cu toate interdicţiile şi derogările im

[65] C Brăiloiu şi H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 15
[66] *Ibidem*, p. 13.

Fig. 80. — Popa, păpuşa din teatrul popular de bîlci.



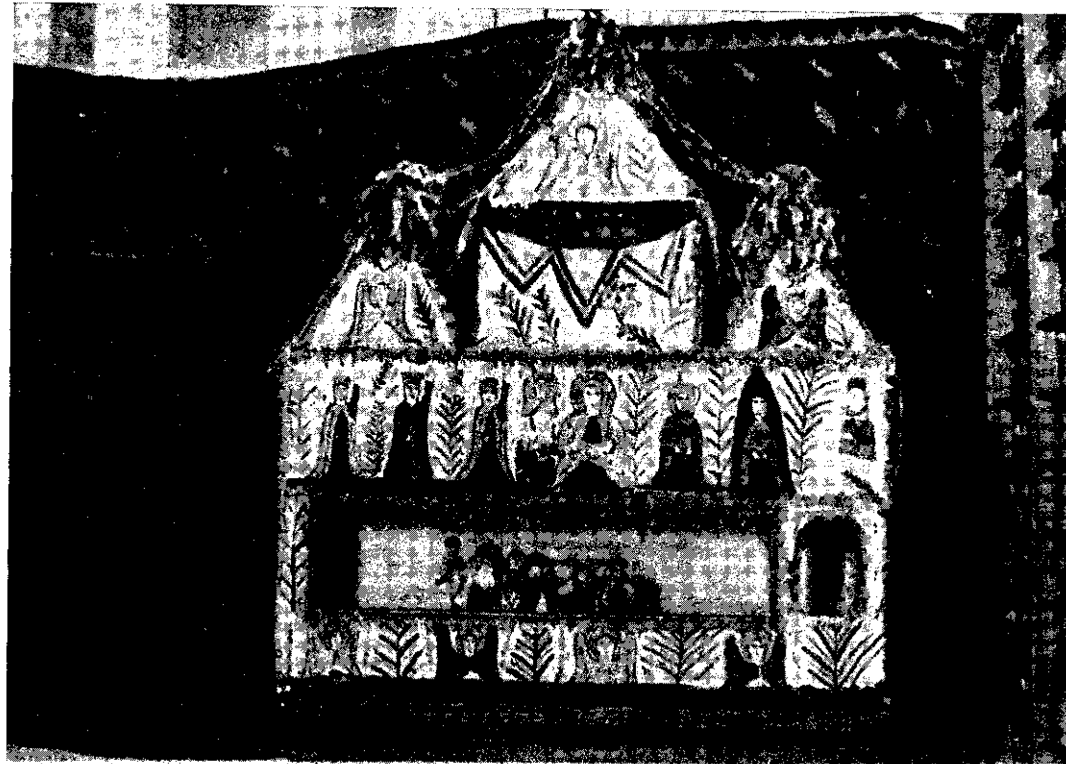


Fig. 82. — Vicleiul din Tg. Jiu.

Despre manifestările literaturii «poporane», B. P. Hasdeu scria acum mai bine de trei sferturi de veac: « Sub raportul istoric, ca oglindă socială, ele posedă o nespusă valoare». Şi marele filolog adăuga: « Nu mai puţin sub raportul lingvistic, ca unele ce cugetă şi vorbesc într-o chestiune dată, întocmai ca poporul» [68].

In procesul ce are loc în acest joc, omul s-a retras îndărătul păpuşii, căreia i-a transmis, o dată cu mişcarea, cuvîntul care lui îi era interzis. Păpuşa a spus publicului, cu glas tare, ceea ce omul, din pricina împrejurărilor, nu îndrăznea. în jocul ei, păpuşa a mimat şi a caricaturizat tipuri ridicole din societate, lăsînd o imagine în care naivul se îmbină cu un comic simplu, sănătos; în ciuda oprelistilor, protestul şi-a făcut loc.

în zilele noastre nu se mai practică această formă populară a jocului de păpuşi.

Nunta, o piesă a dramaturgiei folclorice moldoveneşti

O Puţin semnalată în studiile de folclor şi mai puţin cercetată, piesa de teatru popular ^• laic *Nunta* sau *Nunta ţărănească* face parte din manifestările dramaturgiei folclorice moldoveneşti. însemnătatea acestui spectacol popular este subliniată în primul rînd de vechimea lui. *Nunta* premerge altor piese de teatru laic, inclusiv teatrului cu temă haiducească. Caracterizată prin dialogul ce o diferenţiază, conturînd-o dramatic în raport cu jocurile tradiţionale cu măşti, piesa a avut o mare importanţă pentru evoluţia teatrului popular laic la romîni.

Cercetînd aria de răspîndire act
care-l cunosc şi care-l practică încă sîr
geografică în porţiunea nord-estică a
folclorul populaţiei imediat vecine. Un
Sovietică Moldovenească spectacolul e
locuite de moldoveni, la numeroase ra
teatrul popular *nunta* este jucat şi păst
de Anul nou, desfăşurată într-un singur
şi cîntece, ocupă un loc important în j
V. I. Cicerov, spectacolul se bucura de
tradiţionale ale teatrului popular, impri
de zilele Anului nou şi fiind jucat şi î
amintindu-se că a venit timpul căsător
turgia folclorică moldovenească ne apa
prin intensele legături culturale dintre

Vechiul text de teatru în limba ron
expressa, cuprinde un intermediu com
cu o oraţie de nuntă. Luînd în consid
pe bogate elemente folclorice. în scena p
preluări din dramaturgia populară. Adm
unor bine conturate momente de crea
sfîrşitul veacului al XVIII-lea.

în veacul al XIX-lea, răspîndire
sînt sprijinite de alte argumente. Faptu
amplu despre *O nuntă ţărănească în Mo*
Cronica teatrală arată că spectacolul nu
volum de teatru de Alecsandri, pentru c
în miezul unui sat ce se pregătea a ser
tablou credincios a datinilor ce în ase
O ceată voioasă de tineri, avînd în f
casei. . . »[72]. Cuprinsul dovedeşte ide
dintre obiceiurile de nuntă şi teatrul p
putut dramatiza cu uşurinţă obiceiurile
lor, dacă înclinarea sa, specifică epoc
şi trăia prin acesta.

Către sfîrşitul veacului al XIX-lea
prin contribuţia unor folclorişti amat
amplă descriere a spectacolului, aşa cu
suburbie a Iaşului. Iată ce menţionea
umblă cu clopotul, cu buhaiul, cu bi

[69] Materiale culese în ultimii ani atestă existenţa s
Răuseni — Truşeşti (informatori: Ioniţă Ioan şi An
Gheorghe), Măneuţi — Rădăuţi (informator: Dob
Nicolae), Dorohoi (informator: Sladaru Teodo
Pocreaca (informator: Petcu Dan), Prisăcani (in
matori: Hoştină Silvia şi Dăscălescu Ioan), Lunc
Ciurea (informatori: Hriţcu Ecaterina şi Mihai I

peste 50 de flăcăi; toţi purtaţi cu regulă militărească. Unii din ei ţineau în nişte beţe lungi, nişte beşici de hîrtie boită în care, ca-n nişte fînare, ardeau luminări. Cu acestea luminau mai ca ziua, drumurile cele încîlcite printre vii. înainte aveau de cîrmaci: gornişti, doboşeri şi muzică, toţi militari (...)• Cum poposeau la o casă, de îndată ieşeau înainte: mirele cu mireasa, socrul cu soacra şi starostele, ocoliţi de ceilalţi flăcăi, care, schimbaţi în straie, se închipuiau mai de toate breslele: boier (...)> cioban, fete mari, vornici, moşneag şi babă»[73]. Relatările lui S. Mihailescu devin şi mai valoroase (fiind unicele tipărite pînă acum, în acest sens), din momentul în care surprind amănunte privind textul literar şi jocul de scenă. « Starostele, care era de tot un gură-bogată, curgeau gîrlă minciunile din el; aşa încît chiar supărat de-ai fi fost, te făcea să rîzi. Unde începe a starosti pe mire, dragă doaimne. îl lăuda: că-i îmbrăcat (arăta un deget al mînei în sus; adică gol ca napu), nu be (încetişor, cînd n-are ce), are cinci stoguri de fîn, trei a boierului şi două-â negustorului (arătîndu-i cu degetul); are doi boi; or creşte ei, măcar că-s viţei, şi mai multe alte braşoave de acestea»[74].

Strîns legat de structura obiceiurilor de nuntă, pe baza cărora se justifică întreaga sa individualizare, spectacolul *nunta* (numit probabil într-o epocă mai apropiată de noi *nunta ţărănească)* este cultivat şi în prezent, avînd toate trăsăturile caracteristice teatrului popular laic romînesc. Apare în strînsă legătură cu obiceiurile de Anul nou, reprezentîndu-se la dată fixă, este ambulant, are un text literar şi muzical propriu (transmis oral şi în ultima vreme, prin scris), constituind un bun spiritual utilizat de masele populare.

Majoritatea variantelor aicestei piese de teatru, culese în ultimii ani, arată că două sînt principalele forme sub care spectacolul se păstrează încă. Primul tip de variante ar putea fi numit nuntă ţărănească «pură», lipsindu-i contaminările evidente cu fragmente din alte drame populare. Al doilea tip are o structură prolixă, folosind din plin elemente numeroase din teatrul popular de haiduci. Probabil că acest al doilea tip de variante este relativ nou, provenit de pe urma largului ecou pe care spectacolele haiduceşti le-au avut în masele ţărăneşti, dat fiind profundul lor caracter social. în majoritatea lor, aceste variante au câ personaje pe toţi cei care în mod curent au vreun rol în pregătirea şi desfăşurarea nunţilor tradiţionale[75]. în funcţie de inventivitatea, colectivelor care dau reprezentaţiile, numărul personajelor poate fi sporit sau micşorat; astfel se explică apariţia, în unele cazuri, a popii, a doctorului, a beţivului, a paiaţei ş.a. Vechile tradiţii ale jocurilor dramatice cu măşti furnizează o variată rezervă de personaje. în toate cazurile, costumaţia acestora este realistă, adecvată stării sociale şi vîrstei, contribuind la conturarea personajelor, a caracterelor acestora. Realizarea spectacolului solicită obligatoriu muzică şi dans.

Rezumînd acţiunea primului tip de variante, se ajunge la consemnarea următoarelor momente mai importante: starostele cere socrului mic fata pentru un băiat din sat; după discuţii aprinse (purtate cel mai adesea pe motivul zestrei), părţile cad de acord; începe sărbătorirea evenimentului matrimonial prin muzică şi joc. Din acest moment, elemente ale nunţii tradiţionale, cum ar fi plata druştelor, plînsul miresei, hore şi sîrbe brodate cu strigăturile starostelui şi ale nunei (adesea pline de un umor apreciabil), se înşiruie pe un fir unitar. Finalul spectacolului excelează printr-o întreagă gamă de urări.

[73] S. Mihailescu, *Obiceiu la sf. Vasile,* în *Şezătoarea,* III, Fălticeni (1895-1896), p. 183.

[74] S. Mihailescu, *op. cit.,* p. 183.

[75] întf-o variantă din 1952, culeasă la Dobîrceni — Botoşani, reg. Suceava (informator: Ciocoiu Vasile), ... vornicelul, druşca. în alta, practicată prin 1943—1944 la Leţcani — Iaşi (informator: Archir Romuş), găsim: socrul mic, socrul mare, soacra mică, soacra mare, mirele, mireasa, starostele, negustorul, ţiganul lăutar, nuna.

De remarcat este faptul că variantele acestui tip poart
categorii sociale din masa ţărănimii, ilustrînd poziţii ideologi
din Dobîrceni—Botoşani exprimă puncte de vedere specif
Leţcani—Iaşi pune accentul pe avere, dovedindu-se prizo
grade, în varianta din Dobîrceni, mireasa vorbeşte cu al
mă cere, / De m-o da, de nu m-o da, / Scrie-n carte că-s
fura, / La soare ne-om cununa, / La lună ne-om încredin
a ajuns după ce viitorul mire a încredinţat-o că: « De-aş
lua fată cu moşie, / Am să iau fată săracă, / Ca mie să-m
facă». Versurile se dovedesc a fi autentic populare, lipsite de
haiducesc şi apropiate de unele cîntece ale liricii folclorice,

în varianta din Leţcani—Iaşi, tatăl fetei îi spune: «
vreau să fii măritată / După un băiat bogat, / Care-i mai f
sărac, / Pe care eu să-1 îmbrac». Este nevoie de o susţinută
a starostelui şi a fiicei pentru a-l determina să-şi schimbe a
« Măi moşnege, ia ascultă, / Nu-mi trebuie avere multă, /
Şi pe drumuri necăjită. / Mai bine avere puţină / Şi să fi

De inventivitatea starostelui, de verva lui depinde, d
spectacol. Despre sărăcia miresei el ştie să vorbească p
care nu supără, ci împacă. « Dumneavoastră aţi spus că
mai lată / Ca să încapi cu zestrea toată». La viitorul tr
în casa mirelui se referă prin această strigătură: «Nu te su
sub pat în casă / Şi-i cioplită-n şasă dungi / Cît ţi-s coast
cile acestui personaj au rezonanţe din oraţia de nuntă,
întregii sale existenţe decurge din oraţia tradiţională. Acest t
pentru posibilităţile de creaţie din dramaturgia folclorică,

Cel de-al doilea tip de variante cunoaşte, se pare, în
de răspîndire. Caracteristica sa este contaminaţia, care merg
de haiduci. Măsura suprapunerilor dintre cele două piese
personajele care îi susţin acţiunea[76], ceea ce îndreptăţeşte
denumirea de *nuntă,* în timp ce conţinutul său este haiduc
procedeu de a denumi *nuntă* piesele haiduceşti este aceea c
tive, singurul spectacol dramatic cunoscut vreme îndelungată
haiduceşti, spectacolul a fost considerat tot un fel de «nu
bitori pentru această categorie de creaţie.

Cele mai multe din aceste variante dovedesc cum teat
puternic, întreg repertoriul dramatic folcloric, cel puţin în u

Urmărind în general problemele spectacolului popular
şi asupra legăturilor statornicite între acesta şi alte piese din
de influenţare a fost dublă. Ceea ce a dat *nunta* altor spe
concretizează în concepţia despre teatru însuşită în gene
dată fiind existenţa de mai multă vreme a acestui spectacol.

[76] Astfel la Prisăcani — Iaşi ele sînt: harapul, puiul de harap, arnăutul, primarul, ajutorul de primar, Iancu Jianu, vînătorul, ciobanul şi mireasa. La Goruni—Tomeşti—Iaşi: împăratul, arnăutul, ciobanul, vînă- ...

creaca, reg. Iaşi
contingenţe c
fiind: Jianu, Jia
Anul nou, Anu

fi urmărit mai ales pe cel de-al doilea tip de variantă. Prezenţa unor personaje ca împăratul şi harapul nu poate avea altă explicaţie decît printr-un împrumut din piesa de teatru popular religios *ironii,* ambele fiind frecvent întîlnite. Alte personaje, ca lăutarul, babele, moşnegii, se datoresc tradiţionalelor jocuri dramatice, în suita cărora le găsim totdeauna.

Despre originea melodiilor şi dansurilor utilizate în compoziţia spectacolului se constată că au şi o existenţă separată, fiind curent folosite cu diverse prilejuri.

Nunta ţărănească reprezintă o piesă a teatrului popular laic moldovenesc de largă popularitate şi care a jucat un important rol în dezvoltarea altor piese populare ca: *mocănaşii, arnăuţii, pacea* sau *pacea generala, suitarii* (care au evoluat de la un ansamblu de curte la un spectacol popular, bazat pe dialog şi care au devenit pe alocuri *sitari), Anul nou şi Anul vechi.*

Prin calitatea de spectacol dramatic laic, *nunta ţărănească,* oferind o ficţiune prezentată de personaje diferenţiate, care foloseau cuvîntul ca mijloc de exprimare teatrală, prezenta o netă superioritate pe planul evoluţiei teatrale faţă de manifestările folclorice cu substrat magic. Caracterul dramatic evoluat al *nunţii* a favorizat introducerea unor personaje, a unei noi teme, cu conflictul pe care-1 dezvoltă. Noul conţinut s-a grefat pe un fond existent, propice acestui proces.

Teatrul cu temă haiducească [77]

^4 încadrat în manifestările tradiţionale ale sărbătorilor de iarnă, teatrul popular cu temă haiducească reflectă un aspect de revoltă şi luptă a poporului împotriva asupririi. Haiducia ca manifestare social-istorică este o mişcare antifeudală, comună popoarelor din sud-estul european aflate sub jugul otoman; apare ca o consecinţă a contradicţiilor din sînul orînduirii feudale. Cea mai veche menţiune asupra existenţei haiducilor pe teritoriul ţării noastre datează de la începutul veacului al XVII-lea[78]. Dominaţia otomană secătuia resursele ţării, domniile fanariote jefuiau ţăranii în folosul turcilor, al domnilor şi al boierilor. Regimul fiscalităţii era un regim de jaf organizat de turci, fanarioţi şi boieri, solidar interesaţi în exploatarea ţăranului birnic. Spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea apare şi arendaşul, care contribuie la nemiloasa exploatare. în însemnările lui Dinicu Golescu[79], în cele ale clericului muntean Dionisie Eclesiarhul[80], ca şi în numeroasele relatări ale călătorilor străini, aflăm mărturii ale cruntei exploatări.

în studiul despre poezia populară romînească, Alecu Russo, cel care printre primii descoperea la noi, cu nesfîrşită încîntare şi emoţie, comoara artei poetice populare cu adevărurile menite să limpezească istoria poporului, scria: «Cîntecele bătrîneşti adeveresc cronicile»[81]. Cercetarea creaţiei literare folclorice ca document purtător al unor adevăruri istorice duce la concluzia că fenomenul social-istoric se află înscris în creaţia populară ca într-o poetică cronică orală.

[77] Cunoscut sub numeroase denumiri: *Jianu* sau *Jienii, Haiducia* sau *Haiducii, Haita, Banda (Banta) lui Jianu,* sau *Banda lui Bujor, Bujorenii* sau *Codrenii* şi altele. Marea popularitate a haiducului oltean lăncii Jianu face ca numele său să se suprapună noţiunii de haiduc, creînd denumirea de jian pentru haiduc. Titlul de *Jianu* sau *Jieni* pe care-1 poartă în unele regiuni din Moldova varianta de teatru haiducesc chiar cînd nu este vorba de Jianu, ci de alţi haiduci, o demonstrează.

sont haîduques qui viennent de Valachie et de Transylvanie . . . » scrie călătorul francez De Hayes în *Voyage du Levant fait par le commandement du Roy en Vannee 1621, Spomenik XXXVII,* Belgrad, 1900, p. 74-75.

[79] Constantin (Dinicu) Golescu, *însemnarea călătoriei mele,* Bucureşti, 1916, p. 58—60.

[80] Dionisie Eclesiarhul, *Cronograful Ţării Romîneşti,* în *Tezaur de monumente istorice,* voi. II, Bucureşti, 1863 p. 193.

[81] Al. Russo, *Poezia poporală,* în *Poezia populară,*

Figura răzvrătitului social, a rev
întotdeauna îndrăgită de popor. Sînt
nemaipomenitele isprăvi ale acestor eroi
artistic aceste fapte, iar voinicul, fie el
siuni de erou legendar. Proporţiile d
poporul îl ridică pe voinic în vech
ce-i poartă.

în balada haiducească de dată
Cuprinde acest gen de poetică populară
tarea tipului fizic al haiducului (cu tra
ferecate în argint, plete şi taclit), la
haiduceşti, cu stricta împlinire a unor
războirile cu potera. Redarea veridică
cît mai pregnante, într-un ritm viu, p
sesizat în adevărata lui lumină — iată ca
Apar cu atît mai limpede aceste trăsături
cu aceeaşi temă. Pe la sfîrşitul secolul
popularitate. Haiducul-erou este ilus
populare, care, ca şi *Alixăndria, Esopia*
negustor ambulant bîlciurile şi tîrgurile
turată; conflictul de clasă, atît de lim
periferic; se urmăreşte alimentarea citi
numeroase lucrările în care N. D. Pope
Tunsul Haiducul, Miu Haiducul, B
Jianu cu Sultana: Gălăşeasca, subiec
Despre Iancu Jianu scrisese şi Matei Mi
originale în patru acte şi opt tablouri. N
nale, drama are o formă stîngace, lipsit

Teatrul popular cu temă haiducea
haiduceşti, ci o creaţie nouă, în care î
Spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea este
ambulante în Bavaria, Austria şi Ung
(Ritterschauspiele) şi piese ai căror
(Răuberstucke)[83]. Repertoriul oglindeşte
nalist al epocii luminilor, înlocuirea sf
laice. Astfel de spectacole populare vor f
de teatru popular rusesc din secolul al X
de bîlci), înregistrează, pe lîngă pi
Kulikovo, Kneaţul Dmitri Donskoi, Minin
înscenări populare ale povestirilor ca
în aceeaşi epocă în Polonia şi în Ce

[82] M. Sadoveanu îşi aminteşte de lecturi de
fel făcute în tinereţe şi dacă proza lui Panait Ma
se pare o combinaţie de crime oribile şi de porno
cu totul îndepărtată de spiritul popular, găseşte t
merite povestirilor lui N. D. Popescu, tocmai p
legătura păstrată prin acea «prelungire a bala

haiducului a fost adoptată tocmai din pricina popularităţii de care se bucura într-o epocă de ascuţire a luptei de clase. Adoptarea, ca şi difuzarea temei în noua ei formă, s-au făcut prin intermediul învăţătorilor şi al elevilor din mediul rural, care frecventau şcolile de la oraş şi în vacanţă se întorceau acasă. Din faptul că eroii scenariului sînt haiduci ca: Jianu, Bujor, Codreanu, care trăiesc în prima parte a secolului al XIX-lea, din vocabularul întrebuinţat se trage concluzia, — în lipsa unei atestări mai vechi —, că teatrul popular cu tema haiducească se cristalizează ca formă în acelaşi secol, fiind practicat mai cu seamă în jumătatea a doua a veacului.

Textul turnat într-o formă dramatică nouă specifică secolului al XIX-lea este introdus acolo unde găseşte un teren favorabil. Din cercetările făcute se constată că existenţa teatrului haiducesc este semnalată cu precădere în Moldova. Explicaţia constă în faptul că Moldova, poate din cauza vecinătăţilor şi a influenţelor exercitate, este mai bogată decît toate celelalte regiuni din ţară în forme de folclor cu caracter teatral, în care personajele apar caracteristic diferenţiate prin costum, mască, mimică, gestică şi uneori chiar prin text. S-a văzut de asemenea rolul deosebit pe care l-a avut spectacolul *nunta ţărănească* în procesul de creaţie al teatrului cu temă haiducească.

Din Moldova, teatrul haiducesc a fost difuzat cu timpul în celelalte regiuni ale ţării, agenţii de răspîndire fiind tot elevi, feciori plecaţi în armată, învăţători.

Din anchetele întreprinse de către cercetători pe teren, la întrebarea de unde şi de-cînd cunosc protagoniştii reprezentaţiei textul, cei mai mulţi răspund că îl ştiu din bătrîni, deci pe cale orală, aşa cum îl transmit şi ei mai departe[85]. Alţii afirmă că au avut

[85] Informator: Gh. Lungu din comuna Fereşti, reg. Iaşi, la 19 noiembrie 1950 — Arh. Inst. etn.'şi folcl, Buc, text 1 944, a, b, c, d, e şi 11 495, a, b, c, cules de Gh. Suliteanu.

Fig. 83. — Jienii — Vaslui, 1942.



« carte» după care au învăţat[86]. Rel
procesului de creaţie al acestor ma
tinereţii, într-o vacanţă petrecută în
din sat, care «întrebuinţau de c
haiduci, transmis prin grai nu se ş
versuri, acest text. Patruzeci şi ci
să-şi recunoască opera în gura u
mea, transpusă într-un fel de vers
prefăcut şi amestecat cu interpolăr

Desfăşurarea spectacolului, text
cu cîtva timp înainte de sărbătorile
sau feciori, rolurile de femei se ju
şi unde se fac repetiţii. Reprezentaţi
se asociază la alte manifestări cara
şi participarea la spectacol a unchia
vechi) şi a tînărului îmbrăcat în
ţional de legătură.

Din comparaţia diverselor vari
a acţiunii în desfăşurarea: ei dramati
prinderea haiducului Jianu de căt
loc între reprezentanţii celor dou
căpitanul cu potera[89]. Diferă de la
ca în varianta din regiunea Bacău
cu toate că unele din ele nu au un r
ca în varianta din regiunea Suceava
personajelor în cursul piesei, forma te
ca şi anumite amănunte în alegerea
în toate variantele, desfăşurarea ei
întăreşte părerea că a existat în Mo

Prezenţă elementului muzic
caracter teatral în genere. Drama p
acţiune principală, în care textul
altele în cor.

În varianta din regiunea Suce
sat[90]; uneori jienii sînt anunţaţi p
spectacolul se desfăşoară în felul
deoarece căpitanul cu potera sînt î

[86] Informator: Miron Gligor din Valea
reg. Bacău, Arh. Inst. etn. şi folcl., text 3 2
[87] M. Sadoveanu, ***op. cit.,*** p. 54.
[88] ***Ibidem,*** p. 60.
[89] Din lipsa unui document referitor la fe
se desfăşura spectacolul în secolul trecut, anali
dramatic şi a acţiunii scenice a fost făcută pe
relativ recent. Cele două texte integrale ale se
reprezentative pentru gen, cuprind şi indicaţ
relative la costumaţie, la modul de pregătire
din arhiva Institutului de etnografie şi fo
Bucureşti. Primul text are nr. 3 926 b, 3 9

conflictul este precizat: ciocnirea dintre cele două tabere vrăjmaşe. Banda lui Jianu cîntă un cîntec de urare, urmează o scurtă scenă cu caracter comic între Anul vechi şi Anul nou, apoi începe drama. Prima scenă cuprinde un dialog între haiducii Alexa şi Codreanu, din care reiese marele ataşament pentru căpitanul lor Jianu, aşteptat cu nerăbdare. Scena serveşte de introducere, de pregătire a publicului în vederea aducerii în prim plan a eroului. Jianu înaintează, e îngrijorat, îşi întreabă însoţitorii dacă nu cumva au văzut potera, scena se însufleţeşte. în varianta din regiunea Bacău, Jianu cîntă o doină pe versurile: «Foaie verde măr domnesc, / Stau pe loc şi mă gîndesc / Pe ce cale să pornesc / Pîinea să-mi agonisesc, / Copilaşii să-mi hrănesc. /Toată vara eu muncesc / Pe ogorul boieresc / / Şi nimic nu folosesc. / Ce folos de munca mea, / Intră-n punga altuia»[91]. Pînă la acest punct, versurile sînt cele ale unei poezii populare haiduceşti. Strofele care urmează au o altă factură; în versuri de o formă colţuroasă este oglindită revolta omului din popor, umilit şi nedreptăţit: « într-o zi m-am apucat, / Mă dusei la un palat. / Dar în poartă la palat / Dau de-un cîine gulerat. / Bună-seara, boieri mari. / Ce-i cu tine opincar? / Vreau dreptate şi frăţie / Pe frumoasa Romînie. / Hai. . . şi marj de aici, / Cu vorbe care venişi. / Dacă-i vorba de-o aşa / Las-o tot pe palma mea / De ciudă şi de mînie, / Am plecat în haiducie / Să scap ţara de robie». O replică a lui Jianu în aceeaşi variantă pune accentul pe conflictul real — lupta de clasă. Jianu (către Alexa): — « A fraţilor, vedeţi în ce stare am ajuns. Plătim biruri peste biruri, nu se mai încape, pînă şi cenuşa din vatră ni s-a luat. Dar de aceea, fraţilor, puneţi mîna pe cuţite şi juraţi căci niciodată nu veţi pierde credinţa bravului vostru căpitan».

După schimbul de replici dintre Jianu şi cei doi haiduci intervine ciobanul, care intonează un cîntec cu text asemănător în toate variantele, o descriere a vieţii libere pe care o duce în mijlocul naturii, şi îi cere lui Jianu să-1 ia în haiducie. Scena idilică este urmată de un moment dramatic, provocat de intrarea căpitanului de poteră care întreabă de Jianu. Pentru o identificare precisă, căpitanul schiţează un portret al haiducului. Căpitanul: « . . . Ia-n ascultă măi, / Jianu este mic la stat / Şi la corp bini legat, / Numai în ghente şi-n punturi / Găitan la cusături / ». Caracterizarea corespunde descrierii lui Ion Ghica: « Un om scurt, îndesat, rumen la faţă»[92]. Acţiunea înregistrează un crescendo dramatic cînd căpitanul dă în vileag pe trădător. Răspunsul Ghinciului în formulare naivă cuprinde însă o trăsătură psihologică valabilă pentru mentalitatea unui trădător: «Să trăiţi, domnule căpitan, / Greşala ce s-a făcut / Vi s-a răsplătit cu bani» /. Jianu ripostează violent într-un vers lapidar, ce pune în lumină o convingere etică: —«Nu-i iertare de vînzare»[93], şi-1 împuşcă pe Ghinciu. Acţiunea se precipită. Omorul stîrneşte mînia căpitanului de poteră. Are loc un dialog violent între Jianu şi căpitan; intervine turcul care leagă pe Jianu şi banda lui. Intervenţia turcului aminteşte de resentimentul poporului faţă de seculara robie otomană. Jianu cîntă trist o doină: «Eu mă duc, codrul rămîne / Plîng haiducii după mine /». îi vine însă, după cum mărturiseşte, «un gîndişor»; se adresează ostaşului din potera căpitanului sub a cărui pază se află şi-i propune: «Măi, dragă tinere înarmat, / Ce să-ţi dau să fiu scăpat? / îţi dau o pungă cu poli / Să fiu liberat de voi /». Jianu este dezlegat, iar haiducii intonează un cîntec: « A scăpat Jianul nostru, / Vai de voi şi vai de oraş, / Tremurînd în pieptul vostru, / Inimilor pătimaşi /; iar căpitanul cu potera cîntă şi el: «A scăpat Jianul vostru. / Viclenie şi vînzare, / Vezi Jianu ce-a făcut / Noi murim de întristare / Şi el vesel, a

[91] ***Haiducii,*** variantă din regiunea Bacău, raion Moinesti. Arh. Inst. etn. si folcl., 3 928 b, 3 929 a.

[93] Citatele aparţin textului din varianta din regiunea Suceava, culeasă 'în 1955, Arh. Inst. etn. si folcl.,

scăpat /»[94]. Text care, pe lîngă naivitate şi neîndemînar
lar pretenţios şi departe de vorbirea firească populară.

Dacă cercetăm drama cu cîntece originale a lui Matei
identic. în scena a VH-a din actul al IV-lea, corul de de
nostru / Vai de voi, cei din oraşe, / Tremuraţi în piep
lase /». Alterările indică sursa ca şi cîntecul care clamează cu
si vînzarea». O altă indicaţie că drama haiducească a lui M
«regizor» rural este şi numele personajelor. în distribu
alţii pe Alexi, pe Ghimpu, pe Cîrc Serdarul Stoica, pe
Suceava regăsim ca personaje pe Alexa şi pe Ghinciu, iar
o replică a lui Jianu (« Crisadar <sic> Stoica care a făcut atî
aminteşte de personajul negativ Cîrc Serdarul Stoica, co
lui Millo. Intrarea în scenă a fetei, iubita lui Jianu şi so
de reacţii care creează un conflict secundar, angrenînd tre
Atitudinea insinuantă, de intrigant a turcului faţă de fată
ameninţă cu violenţă. Acţiunea se precipită; căpitanul de
banda lui Jiânu ridică armele şi strigă: « Vă dăm bani şi irm
Căpitanul, concesiv, răspunde de îndată: «Pentru tovar
pe umăr / Şi vă dorim zile frumoase /». Banda lui Jia
ticluită stîngaci: «Mulţi ani de la noi, / Vă lăsăm cu pa
şi rugăm / De v-am greşit ceva, / Vă rog a ne scuza.
v-am cîntat /»[96]. Finalul aminteşte de formulele cu care
lucrările dramatice originale din prima parte a secolului a

Costumaţia este adecvată, corespunzătoare stării soc
seama de caracterul sărbătoresc în cadrul căruia se desfăş
elementul spectacol, de manifestare care trebuie să atra
se pune accentul pe o ornamentare a îmbrăcămintei. Jia
sărbătoare; haiducii lui Jianu poartă acelaşi fel de costu
redare cît mai autentică, interpreţii haiducilor poartă mus
şi vînătorii au costume militare; în toate variantele din
apar cu predilecţie sînt roşiorul şi vînătorul. Se explic
burgheză vînătorii de munte şi roşiorii erau socotiţi a
mai atrăgătoare. Turcul, îmbrăcat milităreşte, poartă ca
Ciobanul are tradiţionala sarică şi se sprijină în bîtă. Mam
ţărănesc obişnuit.

Forma scenariului este naivă, cu versuri nedibace.
de expresii deformate, care dovedesc uneori chiar lipsa de
însă o caracterizare a personajelor prin acţiune, o zugrăvi
conforme temperamentelor respective, ca şi a condiţiei lo
în desfăşurarea conflictului dramatic. Ritmul viu sau le
mişcarea dramatică sînt imprimate tot de reacţiile unor
se desfăşoară pe plan liniar, caracteristic manifestărilor de
fiind redusă. Intrarea în scenă a căpitanului şi a poterei lu

[94] Citatele aparţin textului din varianta din regiunea Suceava, culeasă în 1955, Arh. Inst. etn. şi folcl., nr. 16 311.

[95] M . Millo şi I. Anestin, ***Jianul, căpitan de hoţi,*** dramă

, R.P.R., Secţ
[96] Citatele
(corn. Crucea
etn. şi folcl.,



Fig. 84. — Jienii — Moldova.

de a nu contrazice o logică a conflictului şi de a nedumeri astfel publicul, firescul, realismul fiind trăsături esenţiale ale teatrului popular cu temă haiducească.

Numeroasele melodii pe care drama *Jianu* le cuprinde au, ca şi textul pe care sînt cîntate, o puternică influenţă orăşenească. Regăsim acele intonaţii naţionale lăutăreşti din compoziţiile de muzică scenică ale lui Alexandru Flechtenmacher sau Eduard Caudella, ca şi ecourile romanţei, ale cîntecului ostăşesc sau ale imnurilor şcolare din acea vreme.

Spectacolul dramei *Jianu* se practică şi în zilele noastre, iar din cercetările făcute pe teren se poate constata o expansiune geografică. în varianta culeasă la Bucureşti în 1940, din mărturiile protagoniştilor aflăm că piesa a fost adusă din Moldova de către unul dintre aceştia [97].

Interesul pe care reprezentaţia îl găsea; în spectatorul rural era semnificativ pentru climatul de protest social al timpului. Personajele pozitive, spre care merge simpatia publicului, sînt haiducii, în frunte cu eroul dramei, câre-i dă şi numele, iar personajele negative sînt exponenţii clasei dominante exploatatoare, căpitanul reprezentînd figură centrală.

«Pe haiduc poporul îl iubea:, şi-1 slăvea în cîntecele sale, după haiduc suspinau fetele şi nevestele, haiducul apăra şi răzbuna pe sătean împotriva boierilor şi a stăpînirii»[98]. Aceste cuvinte cuprind o subliniere â sensului social ăl dramei haiduceşti, formă de teatru popular care ilustrează expresiv momente din viaţa poporului în lupta; dusă pentru libertate.

Formele de teatru popular apă
celui de-al XIX-lea se găsesc la ca
populare, ale cărei origini urcă în tin
magică.

Faţă de manifestările anterioare,
aceste forme noi marchează un stadiu
bazată pe un text dramatic închegat
în care locul important îl deţine cuv

Elementul hotărîtor în această
înconjurătoare, sursă de îmbogăţire
modalităţi de expresie evoluate. în a
apariţia şi dezvoltarea unor forme te
în med nemijlocit; adaptarea lor la re
ale teatrului popular, a căror originali

Procesul de evoluţie al artei te
apariţia spectacolului dramatic constit
tenţa cu care formele teatrale folclo
populare: capacitatea nesecată a fan
mismul viguros, formează un filon
teatrale, cît şi arta populară în gen
încorporată organic în creaţia dram
şi originalitate.

PARTEA A II»A

TEATRUL ÎN PERIOADA DESTRĂMĂRII FEUDALISMULUI ŞI A FORMĂRII RELAŢIILOR CAPITALISTE

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI CULT ÎN ȚĂRILE ROMÎNE

Procesul general istoric pe care-1 trăieşte poporul romîn la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi în primele decenii ale celui de-al XIX-lea, specificul dezvoltării social-culturale a ţării noastre determină apariţia teatrului cult în această perioadă, ca unul din fenomenele legate de crearea ideologiei naţionale, ca expresie a unui nou stadiu al culturii romineşti.

Formă de reflectare « a intereselor de clasă ale păturilor progresiste din societatea romînească în trecere de la feudalism lâ capitalism»[1], ideologia naţională se încheagă treptat în Moldova, Ţara Romînească, Transilvania, stimulînd apariţia unui climat favorabil dezvoltării valorilor originale. Se cultivă acum istoria, limba, literatura, diferitele forme de artă — plastica, muzica, teatrul — , în sprijinul procesului de «închegare a naţiunii şi, mai tîrziu, de întemeiere a unui stat naţional unitar»[2].

Prin elementele cărturăreşti înaintate, lupta pentru afirmarea culturii naţionale cunoaşte un avînt deosebit. Despre forme naţionale în cultură se poate vorbi cu mult înainte de existenţa naţiunii, încă de la primele tipărituri şi de la scrierile cronicarilor. Acum însă, în perioada formării relaţiilor capitaliste, lupta pentru o cultură naţională capătă altă bază. Devine tot mai vizibil efortul de asimilare a culturii din diferite ţări europene de către intelectualitatea noastră. Este o epocă în care se produc schimburi ideologice, apropieri, împrumuturi dintr-o cultură în alta pentru că, după cum scrie Marx, există o interdependenţă universală a naţiunilor, proprie orînduirii burgheze, atît din punct de vedere al producţiei materiale, cît şi spirituale. în condiţiile acestei interdependenţe, «produsele spirituale ale diferitelor naţiuni devin bunuri comune»[3]. Evident, nu trebuie să se acorde un rol precumpănitor influenţelor, ştiut fiind că ele nu pot avea o contribuţie determinantă în formarea culturii unui popor.

Calea pe care o urmează arta şi literatura naţională la începutul secolului al XIX-lea este aceea a laicizării începute mai înainte, cultura religioasă reducîndu-se la cercuri din ce

[1] *Istoria Romîniei,* voi. III, p. 1038.
[2] *Ibidem,* p. 1040.
[3] K. Marx şi F. Engels, *Manifestul Partidului Comunist,* ed. a 8-a, Bucureşti, Edit. politică,1962, p. 36.

în ce mai înguste. Pătrunderea ideilor înaintate se produce prin: organizarea învăţămîntului în limba romînă (dar şi introducerea în şcoli a limbilor franceză, italiană, germană), cunoaşterea progresului ştiinţei, filozofiei şi tehnicii secolului al XVIII-lea (raţionalism, criticism, elemente de gîndire materialistă proprii enciclopediştilor), în fine prin contact direct cu cultura europeană (elevi trimişi la studii peste hotare, profesori străini veniţi în ţara noastră etc).

La noi cultura naţională se dezvoltă cu oarecare întîrziere. Unele forme prin care aceasta se poate propaga, cum sînt literatura, tipăriturile, şcolile, apar înaintea teatrului; altele, ca presa, muzica, arta plastică, apar relativ concomitent cu primele încercări de teatru. O dată cu trecerea la orînduirea burgheză, încep să pătrundă în literatură teme laice, subiecte mai larg cuprinzătoare, tipuri noi. în perioada aceasta şi în deceniile următoare în societate coexistă tipul boierului de modă veche, bucuros de avere şi privilegii, boiernaşul lacom şi îngîmfat, tînărul întors din străinătate, vehiculînd cîteva idei pariziene la modă, femeia cochetă, încercînd să se integreze în moda occidentală etc. Toate aceste tipuri vor trezi spiritul critic al unora dintre primii prozatori şi autori dramatici romîni, ca Iordache Golescu, C. Bălăcescu, G Facca, C. Caragiale, V. Alecsandri.

Societăţile culturale din deceniile al treilea şi al patrulea ale secolului trecut apar ca expresie a gîndirii progresiste romineşti, reprezentate de elementele înaintate ale burgheziei şi de unele elemente ale boierimii liberale. Preocuparea pentru ştiinţă şi cultură sporeşte în aceste decenii; se constituie, pe lîngă societăţile literare, diverse asociaţii şi grupări de specialişti: societăţi ale naturaliştilor, ale medicilor, ale «scrutătorilor naturii», care promovează cercetările şi interesul pentru ştiinţă.

Acum apar primele ziare, *Curierul romînesc* (1829) şi *Albina romînească* (1829), se constituie *Societatea filarmonica* (1833) şi iau fiinţă primele conservatoare la Bucureşti (1834) şi Iaşi (1836). Ion Eliade Rădulescu introduce în *Curierul romînesc,* începînd din 1835, două coloane: într-una se află textul romînesc, iar în cealaltă traducerea lui în limba franceză. Anumite evenimente şi ştiri interne pot ajunge astfel la cunoştinţa străinilor care s-ar interesa de situaţia din Ţara Romînească.

Ideile iluministe, care preconizează reforme sociale prin răspîndirea culturii în popor, în larga lor expansiune pe plan european ajung să se propage şi în ţările romîne. în Principate ele pătrund « mai ales o dată cu asimilarea operelor enciclopedismului francez, pe cînd în Transilvania Şcoala ardeleană se inspiră din iluminismul reformist german»[4]. Rolul boierimii şi al burgheziei în răspîndirea ideilor iluministe la noi, ca şi în orientarea culturii şi teatrului în general, este în funcţie de poziţia pe care aceste două clase o au în dezvoltarea istorică a societăţii. La începutul secolului al XlX-lea asistăm la un complex de contradicţii între forţele sociale; principală este cea dintre clasele exploatatoare şi masele exploatate. Există apoi contradicţii între boieri — care caută să-şi menţină privilegiile politice şi supremaţia economică — şi burghezie, care face o serioasă concurenţă celor dintîi; se manifestă de asemenea contradicţii interne în sînul fiecărei clase, contradicţii între ideile politice şi cele culturale ale unor personalităţi etc.

Raţionalismul, iluminismul, ideile de progres în general, care îşi fac loc în conştiinţa oamenilor în această perioadă, nu pot aduce însă rezolvări depline multiplelor şi complicatelor forme ale luptei dintre nou şi vechi. Progresismul burgheziei şi al unor elemente boiereşti este limitat; aşa se explică teama acestora de transformări radicale, structurale şi concepţia că societatea poate fi îndreptată prin *critică.* Dar, arată Marx şi Engels, « nu

[4] *Istoria Romîniei*, voi. III, p. 1 040.

critica, ci revoluţia este forţa motrice a istoriei, ca şi a re
teorii» [5].

Rolul personalităţilor în istoria culturii, a literaturii,
poziţia acestora faţă de mersul obiectiv al istoriei. Un om p
de frunte al aripii stingi a revoluţiei şi exponent al năzuinţel
idealurilor revoluţionare. Un cărturar multilateral ca Asachi
cu vechea orînduire, dezaprobă revoluţia; un intelectual ca I
reacţiunii, ajunge chiar să trădeze revoluţia.

Nu numai talentul dă măsura aportului unui creator la
după cum arată Marx şi Engels, « depinde pe de-a-ntregul de
de diviziunea muncii şi de condiţiile de instruire a oame
aduce nou un artist, literat, muzician etc. în comparaţie cu
cult de la noi este un produs al societăţii ajunse într-
burgheze, şi la o nouă treaptă de cultură, societate care f
unor talente ca I. Eliade, C. Aristia, Gh. Asachi, Gh. Bariţ
M. Millo etc. Ei sînt cei care pun temelii teatrului romîn
secolului al XlX-lea;.

în crearea acestei noi instituţii de cultură trebuie
trului popular şi, mai ales, a manifestărilor teatrale cu c
factori nu au însă un rol esenţial în procesul de afirmare
stabilirea profilului său estetic. «Leagănul» teatrului rom
al XlX-lea, îl constituie activitatea teatrală şcolară, în sp
Transilvania şi, într-o mai mică măsură, în Moldova. Sce
teatrul improvizat, cu un public restrîns, la teatrul organi
devine textul dramatic şi care reuşeşte să concentreze în
ce mai numeros.

Prin forţa sa de influenţare, prin contactul nemijlocit c
importantele misiuni ale teatrului: cultivarea, în rînduril
patriotice, a respectului şi preţuirii faţă de istorie, faţă de f
Totodată teatrului îi este hărăzit rostul de *oglindă a societăţii*;
pentru *curăţirea moravurilor,* pentru încetăţenirea unui spirit
aici rolul său de tribună pentru biciuirea cosmopolitismului,

Primele manifestări de teatru cult la noi se află sub
însă de un mare entuziasm. Datorită caracterului ocazional şi
trei decenii ale secolului al XlX-lea piesele sînt, în marea lo
crări. Abia din deceniul al patrulea se naşte o dramaturgie
amatori, animaţi de o mare dragoste faţă de şcoală pe d
care se dăruiesc cu tot sufletul artei scenice, dar şi cu toate
înfiinţarea primelor şcoli de muzică şi declamaţie contribuie
interpretării şi la îndreptarea artei actorilor pe calea profes
se practică destul de sporadic şi fără baza teoretică de mai
mare rol în teatrul nostru la începuturile lui; aproape nu
însoţit de muzică, ceea ce se datoreşte şi faptului că foart
zintă sînt vodeviluri sau comedii muzicale. Simbioza teatru

[5] K. Marx şi F. Engels, *Opere,* ed. a 2-a, voi. 3, Bucureşti, Edît. politică, 1962, p. 39 (din lucrarea
anii 1845 şi 1
[6] *Ibidem,* p.

accesibilității teatrului şi are fericite înrîuriri atît în ceea ce priveşte educarea mai complexă a publicului, cît şi în dezvoltarea celor două arte.

începînd din al treilea deceniu, teatrul se bucură de atenția presei. Articole binevoitoare, izvorîte din patriotismul unora dintre oamenii de cultură ai epocii, îndrumă primii paşi ai actorilor pe calea adevărului în artă, a *naturalului.* Există şi o tendință înapoiată în presa vremii, care susține lucrările dramatice străine, minore ca valoare şi lipsite de contingențe cu realitatea noastră. Teatrul în limba țării este dorit de foarte mulți oameni; există însă şi cercuri care îi sînt ostile şi luptă împotriva lui. Stăpînirea şi marea boierime se tem ca teatrul să nu-şi cîştige un public prea larg şi să-şi îndrepte ascuțişul satirei împotriva lor, lucru care, de altfel, s-a şi întîmplat. Asemenea cercuri văd în teatrul romînesc o primejdie, un duşman al privilegiilor lor, ca atare îi ridică în cale stavile, încurajînd în schimb trupele franceze, germane, italiene.

Prezența teatrului străin în țările romîne în prima; jumătate a secolului al XIX-lea are unele consecințe asupra teatrului original. Ar fi nejust să se nege influența; bună pe care trupele străine, prin nivelul lor profesionist şi prin calitatea; meşteşugului actoricesc, au avut-o asupra tinerilor actori romîni începători. Dar ar fi la fel de greşit să se exagereze această influență, ori să nu fie subliniat rolul nefast al acestor trupe, care, favorizate de cîrmuire, au frînat dezvoltarea formațiilor autohtone. Pe măsură ce se întăreşte teatrul original, importanța teatrului străin scade, acesta ajungînd pe un plan secundar; aceeaşi constatare se poate face şi în legătură cu prezența şi frecvența traducerilor în repertoriul teatrului nostru.

Remarca aceasta nu se referă şi la diferitele formații teatrale ale minorităților naționale din Transilvania şi Banat. Teatrul minorităților naționale, ca parte integrantă a suprastructurii generate de condiții istorico-sociale asemănătoare, este pus în slujba populației de altă limbă din țara noastră. El are, bineînțeles, particularitățile sale naționale, dar se integrează vieții cultural-artistice generale a poporului nostru şi reprezintă adesea un bun mijloc de colaborare şi înfrățire între romînii din Transilvania şi ungurii şi saşii din această provincie.

Structura acestui capitol decurge din unitatea şi diversitatea de condiții ce caracterizează fiecare provincie. în Țara Romînească şi Moldova, unde împrejurările sînt asemănătoare, naşterea şi dezvoltarea teatrului cult este analizată în funcție de existența conservatoarelor, a societăților literare, dar şi a înjghebărilor ocazionale. în Transilvania accentul cade îndeosebi pe grupările teatrale şcolare, în care se afirmă limba romînă şi se cultivă preocuparea pentru literatură şi teatru în limba națională. Aici lupta poporului este îndreptată atît împotriva; exploatării feudale, cît şi împotriva tendințelor de deznaționalizare, susținute de politica centralistă a Imperiului habsburgic. Romînii din Transilvania simt nevoia unui sprijin din partea celor din Principate, de aceea ei văd în teatru şi posibilitatea stabilirii unor legături şi schimburi ideologice-culturale cu romînii de dincoace de Carpați. Sînt urmărite formele de teatru maghiare şi germane de pe cuprinsul Transilvaniei şi relațiile trupelor aparținînd acestor minorități cu trupele romîneşti.

Fenomenul afirmării teatrului cult îşi capătă astfel o imagine unitară şi totodată diferențiată, o imagine larg cuprinzătoare, pe măsura complexității sale. « O apropiere tot mai strînsă a manifestărilor culturale din cele trei țări romîne se vădise sub cele mai variate forme încă de lă sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui următor. Circulația de dascăli şi cărți, de trupe de teatru şi gazete, peste hotarele vremelnice ale celor trei țări, întăreşte relațiile mai vechi, niciodată întrerupte, şi ne îngăduie să vorbim de o cultură romînă unitară, pe cale să se desăvîrşească în acest răstimp. . . »[1].

Teatrul grecesc. Secolul al XIX-lea se caracterizează de
tări sociale şi de avînt al mişcării de eliberare națio
se descoperă la Bucureşti o conspirație împotrivă lui Carag
se numără şi oameni din popor, urmăresc răsturnarea g
Alexandru vodă Suțu (1819—1821) are loc ridicarea clă
Grigore Brîncoveanu; haiducia se intensifică în această epo
devin tot mai numeroase în preajma răscoalei lui Tudor Vladi
tîrgoviştenilor, generată de întreaga stare de lucruri, dar
samavolnice a dreptului lor de proprietate şi al confiscă
orăşenească, în care burghezia are un rol precumpănitor.

Aceste tulburări sociale şi politice, care se țin lanț, nu ră
a țării. Se scriu opere literare cu implicații sociale şi politice
nemulțumirea față de unele aşezări nedrepte din țară; Bar
sale, vorbeşte nu numai despre rostul « grămăticesc», dar ş
raturii; într-un pamflet se recomandă în derîdere sfetnicilor
tite de înavuțire.

La începutul secolului al XIX-lea, paralel cu înn
crearea unei culturi originale, continuă procesul de pătr
Țara Romînească pe diferite căi. Operele literare şi ştiinți
nilor prin mijlocirea şcolilor, a tipăriturilor, a manuscriselo
de prezența în Țara Romînească a unui mare număr
vărată colonie.

Eteria, ca mişcare de emancipare națională, îşi are obîr
lea în diferitele organizații cultural-politice care se constituie
panelenic şi de a realiza o solidaritate balcanică[8], fie din
tate culturală savantă[9], căreia nu-i lipsesc preocupările
cu tendințe variate; diferită este de asemenea atitudinea m
față de ea. Un domnitor ca Mihail Suțu din Moldova, atra
hrana pentru o armată de 30 000 de oameni; alți domnito
Romînească, sînt net împotriva ei. Unii boieri sprijină Ete
nică, iar alții urmăresc desființarea ei. Printre cei mai activi
nească se numără arhimandritul Dicheos şi dragomanul
mai aderă comandanții gărzilor domneşti din Bucure
Ilarion, episcop al Argeşului, Iordache Golescu, precum ş
marii boieri, care, legați de producția de mărfuri, văd în
condiție de prosperitate din punct de vedere al intereselor lo
revendică în programele şi manifestările lor doar inde
fără «să atingă chestiunea cea mai arzătoare a țărilor d
chestiunea țărănească»[10], că şi faptul că ei nu se adres
şi negustorimii, dar şi marii boierimi şi clerului superi
programului lor.

[8] La sfîrşitul secolului al XVIII-lea, unii intelectuali greci se grupează în mod conspirativ în jurul poetului Rhigas şi întemeiază societatea *Eteria ton filon* (Eteria

[9] Societatea
1811 de mitr
[10] *Istoria R*

Mişcarea eteristă, cu programul său de eliberare naţională, găseşte în teatru un larg cîmp de răspîndire a idealurilor revoluţionare. Primele manifestări de teatru cult din Ţara Romînească au loc în cadrul teatrului şcolar grecesc, unde elevii, actori-diletanţi, înflăcăraţi patrioţi, dornici să servească scopului de emancipare naţională, interpretează cu patos, adesea improvizînd şi actualizînd, piese de Voltaire şi Alfieri sau piesele revoluţionarilor greci. N. I. Lascaris aminteşte de o scenă ridicată încă în 1810 într-o grădină pe podul Mogoşoaiei, unde în ziua de 7 ianuarie elevii şcolii greceşti, conduşi de profesorul I. Iatropulos, joacă fragmente din piesa *Focion*. Spectacolul, datorită conţinutului piesei, aluziilor naţionale şi interpretării pasionate, se bucură de un deosebit succes. Un an mai tîrziu se reprezintă tragedia *Aspasia* de Iakovaki Rizo Nerulos.

Curînd, teatrul, prin sala de la Cişmeaua Roşie, ajunge să aibă scena sa proprie. Domniţa Ralu, fiica mai mică a lui vodă Caragea, oferă actorilor o încăpere din palat în 1817; apoi, în iaîrna aceluiaşi an, clădeşte sala de spectacole de la Cişmeaua Roşie, prima sală de teatru din Ţara Romînească[11].

Prima reprezentaţie în limba greacă în sala de la Cişmeaua Roşie are loc la începutul lunii decembrie 1818, cu piesa *Moartea fiilor lui Brutus* de Voltaire. Spectacolele continuă pînă în luna mai 1820[12]. La unele reprezentaţii participă şi tineri romîni, ca C. Aristia, Marghioala Bogdănescu şi o actriţă cunoscută doar sub numele de Elena. Nicolae Filimon consemnează cu vădită mulţumire impresia produsă de un spectacol cu piesa *Moartea lui Ce^ar* de Voltaire: « Succesul ei fu splendid, iar întipărirea ce lăsă în inima spectatorilor fu atît de mare, încît după ieşirea din teatru mulţi dintre elini intonau pe uliţi peanul (imn războinic — *N. ns.)* războinic răzbunării şi al morţii»[13]. Nicolae Filimon scoate deci în evidentă rolul social-politic al teatrului, importanţa sa deosebită în cadrul mişcărilor cu caracter naţional care au loc pe teritoriul ţării noastre. Este limpede că acelaşi rol îi recunosc teatrului şi patrioţii romîni şi eteriştii: « cel ce voieşte să afle dacă aceste piese[14] au produs sau nu efectul lor, să întrebe cîmpiile Drăgăşanilor din Romînia şi ale Greciei sclave pe atunci, şi ele vor răspunde arătîndu-i un popor liber şi un regat nou înscris pe harta Europei»[15]. Legătura dintre oamenii de cultură romîni animaţi de sentimente patriotice şi eterişti se face deci simţită atît pe planul revendicărilor politice, cît şi pe

[11] « Sala teatrului propriu-zisă avea trei rînduri de loji tapetate cu postav roşu şi împodobite cu perdele de chimbrică cu ciucuri albi (. . .). Scena se deosebea de restul sălii printr-o cortină de pînză pe care era desenat Apollon ţinînd lira pe genunchi. într-un spaţiu mic ce despărţea scena de public erau o mulţime de scaune şi pupitre destinate pentru muzicanţi (. . .). Teatrul este peste tot iluminat cu lumînări de seu puse în sfeşnice de tinichea spînzurate împrejurul sălii (N. Filimon, *Ciocoii vechi si noi,* Bucureşti, 1959, p. 154). « Ruinele acestui edificiu ars la 1825 se mai vedea pe la 1840, cînd s-a mistuit în zidurile lui Ion Cărătaşul» (Ion Ghica, *Scrisori către* **V.** *Alecsandri,* Bucureşti, 1955, p. 52-53).

[12] Au loc reprezentaţii cu piesele:

— *Aspasia* de I. R. Nerulos; reprezentată prima oară la 1811, se reia în martie 1819.

— *Moartea fiilor lui Brutus* de Voltaire (trad. M. Hristaris) se reia în martie 1820;

— *Fedra* de Racine (trad. I. R. Nerulos), în ianuarie 1819;

— *Moartea lui Ce%ar* de Voltaire (trad. G. Serurios) în februarie 1819. Aceeaşi piesă este tradusă şi de Iancu Văcărescu şi reprezentată la Bucureşti în 1819 şi probabil în 1820; tot în 1820 se reia în'traducerea

— *Moartea lui Patrocle* de Atanasie Hristopulos; este reprezentată în 1819.

— *Temistocle* de Metastasio (trad. G. Rusiadi); este reprezentată în mai 1819.

— *Oreste* de V. Alfieri; se joacă la 21 noiembrie 1819.

— *Polixenia* de I. R. Nerulos, în ianuarie 1820; piesa este scrisă în 1813 şi e probabil să se fi jucat şi înainte de 1820.

— *Filip al II-lea* de V. Alfieri, în mai 1820.

— *Timoleon* (imitată după piesa cu acelaşi nume de V. Alfieri) de I. Zambelios; este reprezentată în 1820.

— *Agathocle* de Voltaire (trad. G. Serurios) se reprezintă în 1820.

— *Aristodem* de Vincenzo Monti.

— *Moartea lui Philoctet* si *Demostene,* ambele de N. Pikkolos.

(Pentru aceste informaţii vezi: N. Filimon, *op. cit.,* D. C. Ollănescu, *Teatrul la romi ni, Anal. Acad. Rom.,* t. XX, seria a Il-a, 1897-1898; Ion Horia Rădulescu, *Teatrul france^ în Muntenia in prima jumătate a secolului al XlX-lea,* Sibiu, 1943).

[13] N. Filimon, *op. cit.,* p. 142.

[14] N. Filimon se referă la piesele enumerate la nota 12.

acela al luptei cultural-artistice, printre ale cărei obiective s
în Ţara Romînească.

Din mai 1820 şi pînă la izbucnirea răscoalei eteriste,
loc spectacole ale teatrului grecesc, actorii şi animatorii lui ia
mişcării. Eşuarea răscoalei obligă pe participanţi să se r
C. Aristia, de exemplu, pleacă la Corfu unde organizea
actori-amatori.

Din timpul domniei lui Alexandru Suţu datează şi pri
prin pitacul domnesc din 8 noiembrie 1819[16], la cererea tu
mişcarea teatrală şi influenţa ei în rîndul publicului. Datorită
săi, partizani ai ideilor revoluţionare eteriste, membri activi a
într-o mare măsură rolul. înfiinţată sub presiunea Porţii în
aceasta ajunge să servească, în primii ei ani de existenţă, un
repertoriu care susţine idei revoluţionare, patriotice şi creea
tuirii unui teatru profesionist.

Primele spectacole în limba romînă. Prin strădania oamen
un eveniment important pentru istoria teatrului din Ţara Ror
se reprezintă în sala de teatru de la Cişmeaua Roşie în anul
romînă cu piesa lui Euripide *Hecuba,* tradusă de A. Năn
elevi ai lui Gheorghe Lazăr de la Sf. Sava; rolul titular e
Rădulescu, care era şi sufler. Scriitorul N. Filimon şi mai tîrziu
nescu nu vorbesc despre spectacol ca despre o izbîndă tota
datoreşte intrigilor, lipsei de încurajare şi de condiţii prieln
în mare măsură aceste aspecte întovărăşesc într-adevăr naş
Dar esenţial, caracteristic şi semnificativ pentru începutul miş
că acest prim spectacol în limba patriei este pregătit cu en
tisment, ci răspunzînd momentului istoric, în care se făcea
teatrului romînesc, ca instituţie de seamă în cadrul culturii r

Spectacolul începe cu un prolog de Iancu Văcărescu,
legătură cu rolul social al teatrului[18]. în acest prolog, în fragn
traducînd în versuri năzuinţele artistice ale compatrioţilor

« V-am dat teatru, vi-l păziţi
Ca un lăcaş de muse,
Cu el curînd veţi fi vestiţi
Prin veşti departe duse.

[16] Pitacul domnesc scris în original în limba greacă este reprodus în limba romînă de D. C. Ollănescu, *op. cit.,* p. 39—40.

[17] Existenţa unei medalii, datînd din 1814, cu inscripţia *Theatrum vlahicum Bucuarestini,* fără alte informaţii oferite de izvoarele scrise, nu poate duce la concluzii care să schimbe data cunoscută pînă în prezent a primului spectacol în limba romînă care a avut loc la Iaşi în 1816. (C. Moisil, *Două medalii privitoare la istoria teatrului rominesc,* în *Cronica numismatică,* I, 1920, nr. 8, decembrie).

[18] Despre rolul ce-i revine lui Iancu Văcărescu în procesul de formare a teatrului romînesc cult stau mărturie cuvintele lui I. E. Rădulescu: «Acest iubitor de meşteşuguri frumoase a fost pricina de s-a deschis, deşi cu a sa pagubă, teatrul romîn întîia dată în Bucureşti. (...). El a tradus şi el a ajutat cu bani la întocmirea celei dintîi trupe dramatice, compusă de şcolarii de la Sf. Sava» *(Curierul rominesc,* din 12

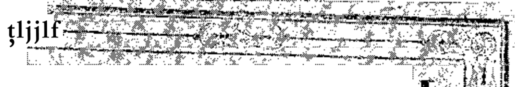


Fig. 86. — Repertoriu/ teatrului național. **Zgîrcitul.** *Piesa, jucată pentru prima dată de elevii lui Gh. La%ăr, este publicată în tipografia lui Eliade, în anul 1836.*

în el năravuri îndreptaţi,
Daţi ascuţiri la minte,
Podoabe limbii voastre daţi
în romlnesti cuvinte»[19].

Interesantă şi pitorească este apariţia lui Saturn «cu ceasornicul de nisip în poziţie de sosire vestitoare» şi a zeiţei Astrea (zeiţa dreptăţii), care coboară din fundul scenei «cu cornul îmbelşugării în mînă, din care se revarsă toată fericirea asupra binevoitorilor patrioţi romîni»[20]. Dincolo de pitorescul prezentării scenice, este concludent faptul că poetul exprimă succint în acest prolog întreita funcţie a teatrului epocii: «îndreptarea năravurilor», «ascuţirea de minte», «împodobirea limbii romineşti», recunoscîndu-i-se astfel, încă de la începuturile sale, teatrului romînesc un important rol în societate, cît şi capacitatea de a contribui la culturalizarea publicului, la dezvoltarea şi desăvîrşirea limbii literare.

După acest spectacol se mai joacă doar cîteva mici comedii, apoi se reprezintă *Zgîrcitul (Avarul)* de Moliere, tradus de Herdelius, amic al lui Gheorghe Lazăr; în roiul principal apare A. Nănescu, iar în cel al Frosinei — Marghioala Bogdănescu. Nu este exclus să se fi reprezentat şi piesa lui Corneille, *Pompei,* întrucît există mărturia că acelaşi prieten al lui Gheorghe Lazăr, profesor de limba latină şi franceză la Sf. Sava, «tradusese întîiaşi dată în limba romînească pe *Zgîrcitul* de la Molier şi pe *Pompeiu* de la Corneil, pentru tinerii ce se întreceau să facă şi ei teatru romînesc, în vreme ce grecii făceau pe al lor»[21].

Entuziasmul începătorilor nu rămîne fără rezultat. De cîte ori se iveşte prilejul sau permit condiţiile, elevii, actori diletanţi, se străduiesc la şcoala de la Sf. Sava sau pe scene improvizate să facă auzit cuvîntul romînesc, să exprime propriile năzuinţe patriotice şi culturale sau să fie purtători ai ideilor lui Moliere, Voltaire, Alfieri.

Insuficienţa şi contrarietatea! datelor cu privire la existenţa unor manifestări teatrale în timpul şi imediat după răscoala lui Tudor Vladimirescu şi a eteriştilor împiedică o exactă cunoaştere a activităţii teatrului în acest moment istoric[22].

Societăţile literare: Braşov (1821), Bucureşti (1827). La începutul anului 1821, după moartea lui vodă Alexandru Suţu, la Bucureşti soseşte vestea despre mişcarea lui Tudor Vladimirescu. în luna martie a aceluiaşi an intră în oraş Tudor, «înarmat cu furci şi coase, domn fără cucă dar cu cap, al nădejdilor sărmanului *norod birnic* de limbă romînească»[23].

[19] *Prolog la deschiderea teatrului întîiaşi dată în Bucureşti,* în *Curierul rominesc* din 17 ianuarie 1830.
[20] D. C Ollănescu, *op. cit.,* p. 38.

(. . .), cînd nu erau încredinţaţi romînii că vor avea trei zile de pace, se ocupau cu un teatru naţional; (. . .) într-o limbă mixtă şi incultă (necizelată — *N. ns.)*

Răscoala se extinde şi mulţi dintre
fug la Sibiu şi mai ales la Braşov. Unii
înfiinţează în anul 1821 o Societate literară
întemeietorii Societăţii literare de la
Constantin Cîmpineanu, cărora li se alătu
si Dinicu Golescu, Emanoil şi Giani
ooporului cu ajutorul şcolii, al cărţilor,
Statutul societăţii, al cărui depozitar
însă puncte importante din el. Membrii s
naţională, realizarea de traduceri valoro
gresiste, întocmirea unui dicţionar al li
Golescu). Din cauza răscoalei şi a repre
poate realiza decît parţial.
Ca urmare a răscoalei lui Tudor s
refugiaţii nu se întorc în Ţara Romînea
Unii rămîn la Braşov, alţii, ca Dinicu G
vestul Europei. Cu timpul, oamenii de c
neşti. Dinicu Golescu se întoarce din str
de a schimba moravurile; C. Aristia, du
calitate de institutor al copiilor lui Nico
Eliade Rădulescu şi Dinicu Goles
sînt, împreună cu Stanciu Căpăţîneanu
cea de la Bucureşti din 1827. Statutul ac
dezvoltarea culturală a ţării[25]. Articolul
pentru istoria teatrului romînesc. El prev
teatru naţional şi sprijinirea acestei acţiu
societăţii.
Adunările, la care se discută pro
a lui Boileau, *hacul* şi *Ruga de seară* de I
lui Eliade Rădulescu, au loc în case
ideilor promovate de această societate, l
traduc piese de teatru, cărţi de jurispr
Bălăceanu, Şt. Bălăceanu, C. Filipes
Cîrlova şi alţii.
Pentru un anumit timp, lucrările soc
bîntuie capitala, ca atare membrii societ
aceste condiţii grele, programul societăţ
şi G. Pleşoianu pun bazele unei şcoli
Goleşti, din îndemnul lui Dinicu Golescu

[24] I. E. Rădulescu, *Issachar sau Laboratorul,*
Equilibru intre antithesi, Bucureşti, 1859—1869, p.
[25] Primele trei articole se ocupă de modul în c
urmează să se desfăşoare învăţămîntul în limba romî

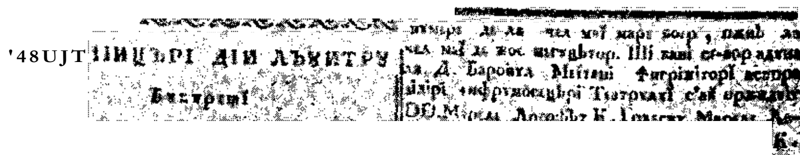


Fig. 87. — Articol de Ion Eliade pentru zidirea unui teatru național — Curierul romînesc, *din 24 iunie 1830.*

sub direcția lui Aaron Florian, unde vin copii din județele apropiate: Argeș, Muscel, Dîmbovița, «fiii nobleții, a norodului și măcar și robi»[26]. Cu ocazia examenului de fine de an are loc în 1830 reprezentarea piesei *Regu/us* de Heinrich Iosef von Collin, în traducerea lui I. Văcărescu. Reprezentația aceasta, care nu rămîne fără ecou, constituie un moment important în formarea și dezvoltarea teatrului romînesc cult. Spectacolul oferă posibilitatea părinților și rudelor elevilor de la Golești care participă la această reprezentație să vadă « cît este de destoinic duhul romînesc cînd ar fi lucrat și bine pregătit, dar din știință sau din neștiință cîrmuitorii au vrut să ne crească pe drumul pe care am umblat pînă acum »[27].

Dar manifestările teatrale în limba romînă sau cele în
si romîni nu se reduc, în această perioadă, la spectacolele ş
cea mare a casei banului N. Ghica, avînd zugrăviți pe per
de către un pictor Harffmann, în zilele de sărbătoare sau a
cîteva perdele, cearşafuri înnădite, cu costume croite din r
mente şi piese de teatru în limba grecească. Se joacă *Or*
Florian[28]. « Actrița» Smărăndița Ghica se remarcă în interp
mulți i se adresează după aceea cu numele personajului.
cipale: Agamemnon, Cezar, Oedip. în alte roluri mai mici
Anghelescu, d-rele Iosefina şi Cecilia Raymondi, d-na Eufro
tătoare Estelă, fratele său Scarlat Ghica, Iancu Ghica şi alți
tează spectacolele din casa boierului Ghica[29], remarcă înflăc
şi subliniază necesitatea existenței permanente a unui teatru n
tarea năravurilor, se desăvîrşeşte şi limba.

Curînd, pe lîngă înființarea de şcoli şi pe lîngă repr
se realizează, prin strădania lui Dinicu Golescu şi a lui I
din statutul societății secrete de la 1827. Sprijiniți de ruş
şi doreau ca ştirile de pe front să fie anunțate populației, I
lescu înființează primul ziar în limba romînă din Țara Romî
romînesc. Prin cumpărarea tipografiei din casele Mavrogheni
de traduceri, astfel încît în 1830 ies de sub tipar: *Mărirea rom*
cere de S. Căpățîneanu, o gramatică franceză de G. Pleşo
vieții în traducerea lui Moroiu.

Teatrul școlar de la Sf. Sava. Cea mai reprezentativă
perioadă este aceea a elevilor Colegiului Sf. Sava. « . . .Li
mături s-a îmbrățişat de toată tinerimea şi feliul scrierii şi c
cancelariile. Rodul aceleiaşi strădanii este teatrul naționa
şi orientați de I. E. Rădulescu, C. Aristia, I. Cîmpineanu
pentru a reuşi să asigure un program cît mai cuprinzător.
tură dramatică, cu predilecție pentru cea eroică, prelege
remarcabil, se transformă în adevărate lecții de artă dramati
situl traducător de mai tîrziu al lui Lamartine şi Byron,
seamă ai timpului, sădeşte, prin versurile pe care le recită c
epocii în inimile elevilor Colegiului Sf. Sava. La acestea se
lui Ion Cîmpineanu şi « cu timpul se cree un cerc de ascult
chiar parte la citirea sau la recitarea unor bucăți alese înad
înjghebează mici spectacole. Sub îndrumarea directă a lui
repertoriul clasic. C. A. Rosetti, care la vîrsta de 16—17
«trupei», mărturiseşte că teatrului îi este dator « cele dint
de patriotism, ce buzele lui rostiră pentru întîia oară»[32].
contemporanii, pline de entuziasm, de care-şi aduc cu bu
manifestații teatrale[33].

[26] Dinicu Golescu, *însemnarea călătoriei mele, făcută in anul 1824-1825-1826,* Bucureşti, 1957, p. 13.

[27] Vezi *Cuprinsul unei scrisori de la Piteşti,* în *Curierul rominesc* din 10 aprilie 1830.

[28] Ion Ghica îşi aminteşte că a « parastisit pe *Fiii lui Brutus* cu epicul Aristia» (Ion Ghica, *op. cit.,* p. 7).

[29] Vezi *Curierul rominesc* din 15 ianuarie 1831.

[30] I. E. Rădulescu, *Scrisori către Costache Negru^i,*

[31] D. C. O

[32] C. A. Ros
noiembrie 185

[33] D. C. Ol

Mişcarea teatrală începe să capete un caracter din ce în ce mai susţinut. Se închiriază o sală[34] aparte, unde au loc repetiţiile, care vor ii astfel îndrumate direct, asigurîndu-se calitatea artistică şi educativă a spectacolului. Pentru a crea o cît mai deplină autenticitate teatrală, se confecţionează hlamide din pînză şi elemente de recuzită din hîrtie poleită.

Scopul şi ideile urmărite în şcoală şi teatru determină o activitate comună, relaţii strînse între catedră şi scenă. Din dorinţa de a ajuta pe şcolarii care muncesc din greu, beneficiind de mijloace minime de existenţă, Eliade cu familia, prietenii, elevii se oferă să dea spectacole de teatru în ajutorul acestora. Nu este vorba numai de un pretext de a juca teatru, ci se manifestă în acest fel şi legătura strînsă care există, în perioada de formare a teatrului romînesc cult, între această instituţie şi şcoală. Se joacă cu această ocazie, la 20 aprilie 1830, *Ceasul de seara* de Kotzebue, în traducerea lui I. Văcărescu. Sînt reprezentate apoi scene din *Avarul* şi *Amfitrion* de Moliere, acestea în limba romînă, *Zaira* de Voltaire în franţuzeşte, iar în limba greacă *Brutus* şi *Oreste* de V. Alfieri.

Fig. 88. — Iancu Văcărescu.

Pe linia tradiţiei unui repertoriu cu vădit conţinut social-educativ (vezi prima manifestare cu *Hecuba),* se reprezintă în cadrul teatrului şcolar de la Sf. Sava piesa: lui Voltaire *Mahomet* sau *Fanatismul*[35] tradusă în versuri de Ion Eliade Rădulescu, cu următoarea distribuţie: Iancu Florescu în rolul Palmirei, Constantin Ollănescu în Seid şi C. Aristia în Mahomet. Importanţa şi rolul manifestărilor şcolare teatrale în viaţa culturală-artistică a ţării creşte atît de mult, încît se simte nevoia construirii unei clădiri corespunzătoare, în care să se poată juca în mod permanent teatru în limba romînă[36].

O viaţă cultural-artistică continuă să existe şi în această perioadă în casele oamenilor luminaţi ai vremii. Ion Ghica relatează că în jurul anului 1830 îi plăcea cu deosebire să-1 asculte pe Iancu Văcărescu care recita *Păstorul întristat* de Vasile Cîrlova sau propriile creaţii, *Ceasornicul îndreptat* şi *Odă la marca ţării*[37]. Recitările se continuau cu lecţiile de gramatică ale lui Ion Eliade Rădulescu. Curînd cercul participanţilor la aceste seri literare se lărgeşte; se citesc acum traduceri din *Meditaţiile* de Lamartine, iar Grigore Alexandrescu recită scene întregi din *Andromaca* şi *Fedra* de Racine.

[34] în 1828, îndrumătorii mişcării teatrale de la Sf, Sava închiriază o sală, cea a pitarului Andronache; scena este fără perdele, culisele din şipci cu mucava şi cu hîrtie vopsită, pe de o parte cu copaci, pe de alta cu stîlpi de case (scrisoarea lui I. Curie reprodusă de Şt. Vellescu în *Pagini pentru istoria teatrului romin,* în *Revista literară,* Bucureşti, XVIII, 27 octombrie 1897.

[35] I. E. Rădulescu în *Curierul rominesc* din 31 ianu-

Constantin Cantacuzino are îndatorirea să obţină încuviinţarea de la guvern, iar baronul Meytani, casierul comisiei, este obligat să urmărească direct operaţiile zidirii teatrului. Comitetul ales se bizuie pe dărnicia compatrioţilor, care susţin cu căldură această iniţiativă. Sumele adunate prin donaţie de la iubitorii de teatru nu sînt însă suficiente, iar lipsa de sprijin oficial îi

Spectacolele în limba romînă încep să întîmpine tot mai multe greutăţi. Stăpînirea si marea boierime nu se împacă cu ideea afirmării teatrului romînesc cult. La o reprezentaţie cu piesa *Ceasul de seară* de Kotzebue, un grup din public se manifestă ostil. Ion Eliade Rădulescu consideră că cele petrecute cu ocazia acestei reprezentaţii sînt manifestări ale celor care nu iubesc teatrul romînesc, reacţia defavorabilă fiind dictată nu de conţinutul piesei (Kotzebue era doar autorul preferat al boierimii), ci de faptul că spectacolul marchează triumful limbii romîne pe scenă. Tot Eliade relatează că tinerilor care s-au dăruit cu toată dragostea nobilului scop, necunoscători încă ai meşteşugului scenei, dar plini de bune int
răsplata», dar, subliniază el, «toată
mese întinse (...) şi cu adaosul şi de
spirtoasă, creştea şi spuma turbării d

Fenomenul prezintă însă şi un
este vorbă de atitudinea dispreţuitoar
acceptare fără discernămînt a reprezent
din anul 1798, Theodore Blesiet, Fra
domnitorului Hangerliu vodă permisia
lor de comedieni[39]. Trec apoi prin Ţa
care dau la Hanul lui Manuc spectaco
greci etc. Se semnalează prezenţa lui
«vederi» care reprezintă cele mai i
lei, încoronări de regi etc.[40].

În primele patru decenii ale seco
roase trupe de teatru şi operă străin
în 1818, avînd un repertoriu de bună
pe care nu-l vor mai avea celelalte trup
romînă; trupa rusească a lui Ghenze
muierească (Şcoala femeilor) de Molier
bucureştenilor în zilele de 26, 27 şi 2
spectacol cu scene ecvestre şi militare

prezintă primul spectacol la 7 noiembrie 1830 şi continuă să joace în lunile noiembrie şi decembrie ale aceluiaşi an, dînd 28 de reprezentaţii; trupa lui Theodor Miiller joacă în sala Momolo începînd de la 28 decembrie 1835 pînă în 1836. Din această trupă face parte Johan Andreas Wachmann, care rămîne în ţară şi sprijină teatrul şi viaţa muzicală romînească; trupa Fouraux-Hette vine de la Iaşi în 1836 şi joacă alternativ cu trupa romînească în sala Momolo; în fine, trupa Filhol, venind de la Odesa şi Iaşi, dă spectacole de la 8 decembrie 1838 pînă la 8 aprilie 1839.

Tînărul teatru romînesc face faţă cu greu concurenţei permanente a trupelor străine, cărora cîrmuirea le acordă regim preferenţial şi subvenţii consistente. Totuşi aceste formaţii artistice au, în epoca de început a teatrului romînesc, şi un rol pozitiv. Pe de o parte, oferă artiştilor diletanţi o lecţie practică de artă actoricească, pe de altă parte, dat fiind că unele trupe circulă din Moldova în Ţara Romînească, din Transilvania în Ţara Romînească etc, ele contribuie la familiarizarea spectatorilor de pe întreg cuprinsul ţării cu teatrul cult.

Evident, spectacolele acestor trupe se dau în faţa unui public restrîns, aşa încît circulaţia de valori artistice are un cîmp limitat. Abia o dată cu apariţia învăţămîntului teatral, care face posibilă pregătirea unor spectacole regulate şi trecerea la o artă profesională, teatrul încetează să se adreseze unui public numărat şi începe să capete o înrîurire mai largă. în sălile de teatru pătrund oameni de diferite categorii sociale, de diferite opinii, se schimbă cu timpul componenţa de clasă a publicului.

Teatrul şi Societatea filarmonică

O Viaţa culturală a ţării capătă în deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea un avînt ^-• deosebit prin dezvoltarea învăţămîntului în limba; romînă, pus sub directa conducere a statului; transformările social-culturale care au loc creează condiţii favorabile formării unei noi ideologii, trezirii conştiinţei naţionale, înfloririi culturii, literaturii şi ştiinţei în ţările romineşti. Aceştia sînt anii care pregătesc întemeierea, în octombrie 1833, a Societăţii filarmonice de către Ion Cîmpineanu şi Ion Eliade Rădulescu, cu scopul de a acţiona nemijlocit pentru « cultura limbii romineşti şi înaintarea literaturii, întinderea muzicii vocale şi instrumentale în Prinţipat şi spre aceasta formarea unui Teatru naţional»[41]. Acesta nu este însă unicul scop al societăţii; fondatorii ei văd «într-acest ram al culturii publice ceva mai mult decît o şcoală de năravuri, un mijloc de a da romînismului un avînt şi de a deştepta în popor simţămîntul naţional»[42].

Formarea Societăţii filarmonice constituie unul din momentele cele mai de seamă pe plan cultural din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Literatura, teatrul, muzica se găsesc — sub egida Filarmonicii — într-o strînsă legătură şi se influenţează reciproc Literatura, arată Eliade, este în mare parte datoare Filarmonicii. Membrii societăţii acordă importanţă deosebită teatrului ca instituţie culturală de progres şi încurajează literatura dramatică în limba romînă. Eliade este unul dintre cei care în această perioadă subliniază rolul social al teatrului în limba naţională. Teatrul, spune el, cu « bucăţile sale potrivite pe înţelesul norodului», influenţează publicul pe două căi: pe de o parte, prin piesele istorice, trezeşte interesul pentru istoria patriei, pe de altă parte, prin comedia satirică, «războieşte viţiul, aduce în rîs obiceiurile ruginite şi bătrîne şi insuflă gust pentru ale veacului»[43].

Ion Eliade Rădulescu, cu multiplele sale calităţi: fondator al *Curierului romînesc* şi al *Galetei Teatrului naţional,* profesor al primei şcoli de artă dramatică, cronicar, traducător,

[41] *'Lucrările Societăţii filarmonice,* Bucureşti, 1835,

[5] D. C. Ollănescu, *op. cit.,* p. 51.

îndrumător şi animator entuziast al m
între anii 1819 şi 1840, este o figură
această epocă de pionierat a teatrului r
sonalitate complexă şi contradictorie, e
vremea sa, şi ulterior aprecieri diferite,
zentant tipic al acelei părţi a burghezi
decenii ale secolului al XIX-lea, care rec
nu prin înlăturarea boierimii, ci prin pa
Eliade începe ca iluminist şi se îndreaptă
lism de compromis. Din punct de ved
Eliade rămîne în urma evenimentelor, n
si nu evoluează pe măsura lor. Cu to
contradicţiile sale, « Heliade e unul din c
agenţi ai acelei fermentaţii spirituale ca
Ţara Romînească în preajma răscoalei
dimirescu, a continuat să se dezvolte în
XIX şi, arzînd etapele, a suit cultura no
valul a trei sferturi de veac, de la p
modest al Văcăreştilor la universalitatea
nescian »[44].

Şcoala de mujica vocala, declamaţi
elevii ei. Problema care, după părerea
societarilor, trebuia în primul rînd rezo
se putea pregăti întîia stagiune teatrală
meierii unei şcoli de artă dramatică.
de la primele şedinţe (care au loc î
Cîmpineanu şi la care participă mem
peste o sută la număr[45]) se discută măsu
luate în legătură cu înfiinţarea şcolii
parea la cea dintîi formă de învăţămînt a
Elevi dintre cei mai silitori de la Sf.
darea primei scene romîne şi, înfruntîn
urmeze cursurile şcolii. Este cu atît m
să îmbrăţişeze cariera teatrului într-o
profesia lor nu este considerată o mu
pe actorii romîni profesionişti şi pe
Rădulescu compară situaţia acestora
lament pentru teatru, «se vor socoti de
ceilalţi slujbaşi» şi, după prestarea u
pensii pe viaţă»[46].

Democratismul şi ideile progresist
de selecţionare a elevilor, cît şi în siste
riul capacităţii artistice. Cei care î
Melpomenei sînt tineri săraci din maha

[44] Paul Cornea, *Contribuţii la definirea profilului i*
logic şi artistic al lui I. Eliade'-Rădulescu (I), în



Fig. **91.** — *Costache Aristia.*

îmbrăcăminte şi învaţă alfabetul pe băncile Filarmonicii[47]. Lecţiile durează două, trei sau chiar patru ore pe zi. Societatea filarmonică începe din primele luni să-şi cîştige o bună reputaţie, astfel încît multe odrasle boiereşti manifestă dorinţa de a se înscrie ca elevi. Conducătorii şcolii refuză însă înscrierea lor.

Eliade, «profesor de literatură, purtător cu teoria a acelor ce domnul Aristia va pune în lucru prin declamaţiune»[48], explică scopul şcolii, arătînd criteriile după care să fie predate şi însuşite cunoştinţele. Totodată el arată şi la ce rezultate trebuie să tindă să ajungă elevii, pentru că «în zadar un actor s-ar sui pe scenă ca să ne înfăţişeze veacurile trecute, patimile şi virtuţile, ca să ne înveţe sau să ne pricinuiască durerea, dacă mişcările sale cele stîngace, dacă glasul său cel necioplit şi neimitator şi dacă muşculaţia obrazului său nu se vor potrivi cu persoana ce ne arată»[49]. Atunci cînd elevii şcolii, viitori artişti profesionişti, se abat de la îndrumarea spre natural, spre firesc, plătind tribut exagerării, excesului, ei sînt aspru criticaţi de profesorii şi sfătuitorii lor în presa vremii.

Cursurile şcolii încep la 15 ianuarie 1834 în casele pitarului Dinică Boierescu, în dosul Colegiului Sf. Sava; după înmulţirea numărului elevilor, lecţiile se ţin în sala de curs a clasei I de la Colegiul Sf. Sava, ulterior în casele lui Racottă, în sfîrşit, şi acest local fiind neîncăpător, se închiriază o casă în Uliţa Nemţească, pentru ca după numai patru luni şcoala să-şi stabilească sediul în încăperile alăturate curţii Slătineanului[50].

Primii profesori ai Şcolii filarmonice, pe lîngă Ion Eliade Rădulescu şi C. Aristia, sînt Bongianini şi Conţi, care predau muzica vocală, Schlaf pianul, Duport dansul şi scrima, Winterhalder (secretar şi bibliotecar) istoria artelor. Primii elevi ai şcolii sînt: talentata Frosa Vlasto (mai tîrziu Eufrosina Marcolini-Popescu, cunoscută cîntăreaţă în Italia şi Franţa, unde are strălucite succese), Raliţa Mihăileanu (Stoenescu) cu aptitudini deosebite pentru arta scenică, Caliopi, Elenca şi d-na Lang; Ion Curie, cel mai înzestrat elev al Filarmonicii, N. Andronescu, care a studiat la Sf. Sava, C. Mihalache (Costache Mihăileanu), elev, actor şi apoi profesor de limba romînă la şcoala Filarmonicii, I. Rîmniceanu, care se distinge ca interpret în piesele lui Moliere, C. Mincu (Minculescu), experimentat în roluri de june prim în comedii, I. Lăscărescu, specializat în roluri de intriganţi, C. Ollănescu, N. Diamant, I. Burileanu, interpreţi cunoscuţi în spectacolele Filarmonicii, precum şi I. Petrescu, A. Ciuculescu, L. Tîngoveanu, A. Simionescu, Mavrodin, Walter, «utilităţi despre care atît ziarele, cît şi tradiţiile nu spun un cuvînt»[51]. Ulterior intră ca elevi ai şcolii

[47] « Ca elevi se aflau vreo zece tineri pentru a învăţa să citească. Iată începuturile Şcoalei filarmonice. Citirea pe această carte *(Luarea Corintului* de Byron, tradusă *Revista literară,* 1897, nr. 27).

[48] I. E. Rădulescu, *Curierul rominesc* din 7 ianuarie 1834.

Iorgu Caragiale, Costache Caragiale, Ş
întreţin la început pe cont propriu,
cu condiţia de a se angaja în scris ca
număr de ani dublu decît acela în ca
cu grijă avutul societăţii, destul de săr
cu pregătirea artistică necesară, prin

Cu intenţia vădită de a veni şi m
în martie 1835 la Şcoala filarmonică o s
rimea de ambele sexe, a cărei conduc
angajat ca regizor al trupei romîne Ra
pentru dotarea teatrului.

Repertoriul Filarmonicii. Primele s şi cetăţeneşti pe care şi-o propun, ş de un repertoriu cît mai valoros. Preocuparea pentru alcătuirea unui asemenea repertoriu stă în atenţia membrilor societăţii (articolul 20 al *Regulamentului Societăţii filarmonice* prevede obligaţia directorului şcolii de a alcătui un repertoriu pentru viitorul teatru romînesc). într-o epocă în care dramaturgia originală se găseşte încă într-un stadiu incipient, este normal ca principalul fond să-1 constituie traducerile. Cele două piese scrise în această perioadă, *Fran-ţu^itele,* de C. Facca, şi *Matilda,* localizare de C. Bolliac, se pare că nu au văzut lumina scenei la data compunerii lor[52]. Elevii şcolii dramatice dispun de la început de un repertoriu variat, textele traduse depăşesc numeric pe cele interpretate, teatrul romînesc are la îndemînă o literatură dramatică bogată. în decursul unui singur an, zestrea de piese a teatrului se îmbogăţeşte cu peste patruzeci de titluri.

[52] Prima piesă are din 1835 aprobarea de a fi jucată, iar despre cea de-a doua piesă Ştefan Vellescu mărturiseşte: «Tragedia scrisă de Cezar Bolliac a fost citită comitetului Societăţii filarmonice şi primită cu mare dragoste, căci ea a plăcut mai mult decît se nădăjduia.

Multe din aceste piese se bucură de o bună şi îngrijită traducere în limba romînă (traducători I. Văcărescu, I. E. Rădulescu, C. Aristia), altele nu sînt însă transpuse în mod corespunzător. Repertoriul general al Filarmonicii, care numără nouăzeci de lucrări dramatice, urmăreşte două obiective: prin ţinuta literară a traducerilor să ajute la dezvoltarea limbii naţionale, a limbii literar-artistice, şi prin conţinut să contribuie la trezirea conştiinţei naţionale, la progresul social. în acest scop, filarmoniştii înscriu în repertoriul lor drame istorice de Voltaire, înnoitor al tragediei clasice, autor al unor opere cu caracter antifeudal şi anticlerical, comedii de Moliere, marele clasic al comediei universale, sau de Goldoni, tragedii de Alfieri.

Marele merit al membrilor Societăţii filarmonice constă în aceea că întocmesc un repertoriu în care centrul de greutate îl reprezintă opera lui Moliere. Se reprezintă două capodopere, *Avarul* şi *Amfitrion,* şi se joacă una dintre cele mai suculente comedii moliereşti, *Vicleniile lui Scapin,* al cărei erou întruneşte optimismul şi înţelepciunea populară. Membrii Societăţii filarmonice nu se orientează totdeauna fără greş în problemele repertoriului, aceasta datorită nivelului general scăzut al gustului public, influenţei repertoriului bulevardier francez şi lipsei unei culturi temeinice (pe care de cele mai multe ori nu şi-o însuşesc direct, ci prin intermediul unei alte culturi). Aşa, de pildă, se face un loc larg comediilor-balet ale lui Moliere, piese nu lipsite de mesaj social, dar nu se includ în repertoriu piese ca *Tartuffe* şi *Don Juan,* a căror virulenţă şi forţă demascatoare sînt bine cunoscute.

După 7 luni de la înfiinţarea şcolii, are loc în sala Momolo[53], la 29 august 1834, primul spectacol, care constituie şi examenul public al şcolarilor de la Filarmonică. După discursul ţinut de Eliade Rădulescu, reprezentaţia începe cu cavatina din opera *Piratul* de Bellini, interpretată remarcabil de d-na Caliopi, şi se continuă cu tragedia lui Voltaire *Mahomet* sau *Fanatismul,* pe care interpreţii o joacă în aşa fel, încît presa vremii nu găseşte decît cuvinte entuziaste pentru toţi: Andronescu în Mahomet, Curie în Zopir, N. Diamant în Said, Raliţa Mihăileanu în Palmira, Costache Mihăileanu în Omar, Costache Dumitriu în Fanor, « cu un cuvînt, toţi tinerii şi-au jucat astfel rolele fieştecare, încît mai puţin putea să ceară cineva, dar mai mult niciodată. Fieştecare întrecea pe celălalt, unul pe toţi, toţi pe unul»[54].

Sentimentele care îi animă pe spectatori dovedesc că între actori şi sală se realizează acea mult dorită fuziune. Impresia lăsată este atît de puternică, încît spectacolul cu *Mahomet* se reia la 22 octombrie 1834. Urmează la 7 decembrie 1834 *Amorul doctor* de Moliere, la 9 decembrie 1834 din nou *Mahomet,* la 11 martie 1835 *Silita căsătorie,* de Moliere, la 30 octombrie 1835 *Vicleniile lui Scapin,* în noiembrie 1835 *Doctorul fără voie* şi *Preţioasele ridicole* de Moliere, *Albiră* de Voltaire şi *Şteful nerod,* prelucrare după Kotzebue.

Raportat la primii ani de manifestări teatrale filarmoniste, repertoriul anului 1836 marchează un vădit regres prin preferinţele ce se acordă genului uşor. Scăderea valorii repertoriului în ultimii doi ani de existenţă a Filarmonicii îşi are explicaţia în

[53] « Sala teatrului clădită de Jeronim Momolo pe locul unde fusese Diorama la 1812 (...)> pe locul lui Iordache Slătineanu (...), era din zid de paiantă cu moloz şi căptuşit pe dinafară şi pe dinăuntru cu seînduri. Sala, mai mult lungă decît largă, joasă în tavan, avea un rînd de loji despărţite între ele cu un stîlp de lemn, pe care era aşezată o lampă, 15 rînduri de bănci de lemn învelite cu chembrică formînd cele trei staluri, o galerie în fund pe 7 trepte cu (. . .) laviţe goale de lemn. Lîngă scenă o lojă domnească foarte mică, peste drum trei canapele pentru curte (. . .). în lojă boierii trimiteau mobilele de acasă: covoare, scaune, oglinzi, aşa că era mare deosebire între ele şi restul sălii. în orchestră erau 36 de locuri pentru muzicanţi. Candelabrul în mijlocul sălii nu exista, mai tîrziu se anină cîteva lămpi, căci era prea întuneric, între staluri, pe la uşile laterale de sub loji, erau locuri de stat în picioare, pe cari le ocupau elevii Şcoalei filarmonice sau cei de la Sf. Sava. Scena era destul de mare, dar era săracă de decoruri şi foarte primitiv făcută. Actorii se îmbrăcau în trei camere şi actriţele în două camere, împreună» (D. C. Ollănescu, *Teatrul la romini,* p. 48).

[54] *Ibidem,* p. 64.

contradicţiile din sînul membrilor societăţii, contradicţii ge
şi socială diferită a membrilor ei (situaţi pe poziţii diferite
de privilegii boiereşti şi de împroprietărire a ţăranilor, c
internă şi externă), dar şi în permanenta concurenţă pe
Acestea sînt cauzele principale şi ale celorlalte neajunsuri p
filarmonică şi care alimentează neînţelegerile «mădularil

Este firesc ca repertoriul slab din cea de-a doua pa
în care predomină piesele lui Kotzebue, dramaturg medio
interesului public şi a nivelului de percepere artistică. Isto
strează însă că atunci cînd piesele reprezentate răspund unor
raţii politice şi culturale reale, ele suscită interesul publicu
sprijină cu vădită pasiune. Toate încercările lui C. Aristia
filarmonice, de a organiza spectacole în limba romînă cu p
participarea entuziastă a acestui public.

Se poate detaşa, ca o concluzie, ideea că prin cea n
toriul Filarmonicii defineşte de la primele manifestări caracter
de luptă socială şi patriotică, afirmă încă o dată capacitatea
gînduri şi sentimente într-o formă artistică, ridică problema r
turgie originală, contribuie la formarea publicului romînes

Teatrul şi presa timpului. Despre necesitatea unei clădir
filarmonică dă teatrului romînesc primul repertoriu permane
actori profesionişti şi asigură apariţia primei reviste de spec
al cărei prim număr vede lumină tiparului la 1 noiem
popularizarea activităţii Filarmonicii, cuprinde relatări privi
comitetului, la daniile făcute pentru ajutorarea societăţii, la c
să îmbogăţească repertoriul teatrului naţional; insereaza
dramatică. Cînd spaţiul permite, revista publică materiale di
Redacţia ziarului este compusă din membri ai Societăţii filar
C. Aristia, B. Caragiu, Şt. Burchi, I. Voinescu şi C. Negruzz
Din cauza atitudinii anticulturale a cîrmuirii faţă de presă
romînesc, *Galeta Teatrului naţional* încetează să apară dup

Cezar Bolliac scoate în 1836 revista *Curiosul, cate* abo
caracter general şi publică totodată informaţii referitoare l
aceleaşi motive, după cîteva numere revista este obligată

Presa primelor decenii ăle secolului al XlX-lea este
Societăţii filarmonice pentru impunerea unui repertoriu ca
patriotice, să ridiculizeze viciile, pentru promovarea unei a
vărul vieţii; în presă se subliniază în repetate rînduri impo
trului. Citind periodicele vremii, în care multe articole critic
preţii, spectacolul, eşti pătruns de căldura cu care pionierii
să apere tot ceea ce este frumos şi înaintat în primele m
sionat de patosul şi avîntul romantic cu care consemnea

O veche dorinţă a iubitorilor de teatru romînesc, expri
literare din 1827, este aceea de a avea o clădire proprie. A
toriu permanent începe să se constituie, este nevoie de o

[55] D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni,* p. 71.

Fig. 93. — *Apelul Societății filarmonice pentru zidirea unei clădiri de teatru.*

continuu la dispoziția tînărului teatru romînesc. Principala greutate în atingerea acestui scop o constituie faptul că Societatea filarmonică nu se bucură de sprijinul material al cîrmuirii; ea se bucură în schimb de sprijinul moral şi material al multor patrioţi care, după întemeierea şcolii de declamaţie, se oferă să o susţină cu a lor proprie cheltuială. Acţiunea aceasta de subvenţionare benevolă nu reuşeşte însă să asigure deplin Filarmonicii resursele materiale necesare.

În scopul de a analiza situaţia financiară, dar mai ales de a concretiza sarcinile viitoare ale societăţii, se întîlnesc membrii ei la 27 octombrie 1834[56]. Adunarea, după ce aduce mulţumiri celor trei animatori de frunte, Eliade, Aristia, Cîmpineanu, pentru activitatea lor neobosită, votează proiectul «arătător de privilegii»[57], regulamentul Societăţii filarmonice şi propunerea pentru ridicarea teatrului. Entuziasmul şi dorinţa de a avea un teatru permanent, deci şi o clădire, se manifestă din plin. Contribuţiile pentru clădirea teatrului cresc pe măsură ce spectacolele şcolii se bucură tot mai mult de aprecierea publicului. C. Cornescu, C. Lupănescu, A. Filipescu, C. Mânu, C. Rosett[i], Ş[t]. [Go]lescu ajută teatrul cu bani, materiale de construcţie sau prin donarea unor opere. Cu toate acestea, clădirea nu poate fi ridicată din veniturile de care dispune societatea. Dezideratul acesta va fi împlinit două decenii mai tîrziu.

Teatrul după Societatea filarmonică

2. *Destrămarea societăţii.* Uneltirile marii boierimi împotriva Filarmonicii şi contradicţiile interne ale societăţii duc la destrămarea şi apoi la desfiinţarea ei. Pentru menţinerea acestei societăţi de cultură romînească se dă pînă în ultima clipă o bătălie perseverentă. Tot mai des apar în presa vremii apeluri fierbinţi pentru revenirea la repertoriul comico-satiric şi eroic din primii ani. Situaţia Societăţii filarmonice este din ce în ce măi grea.

Starea materială precară şi faptul că [...] la dispoziţie sala de spectacole, creează [...] Filarmonicii.

Activitatea politică dusă de către I[...] cu colaborarea lui Eliade, Ion Voinescu II, [...] triva puterii protectoare începe să fie cun[...] lui Ghica vodă societatea de activitate c[...] suspiciunilor cîrmuirii. Frămîntările din [...] vidualiste şi neînţelegeri personale (ca c[...] din urmă şi doctorul Tavernier, dintre [...] dicţiile dintre societate şi stăpînire. Au [...] scenă, iar unii membri devin ţinta uno[...] ca în anul 1837 Filarmonica, însemnat[...] activitatea[59].

După desfiinţarea Filarmonicii, unii [...] împrăştie în diferite colţuri din ţără sau [...] îşi schimbă profesia şi preocupările. I. E[...] şi director al *Curierului romînesc* şi continu[...] I. Cîmpineanu pleacă la Constantinopol şi [...] naţională; la întoarcerea în ţară este arest[...] 1841. C. Aristia continuă activitatea teatra[...] şcoală preluată acum de Wachmann, C[...] Aristia se ocupă de lucrări literare şi [...] piesa *Saul*.

Prima promoţie de actori profesion[...] teatrului romînesc, se răspîndesc în acest r[...] la activitatea teatrală, pe care o susţin în c[...] met, Zamor, Orosman, Gusman, Arzace e[...] Costache Mihăileanu, interpretul lui Octa[...] pensionul lui Vaillant şi se întoarce în te[...] vestru, David etc, reintră în armată şi ple[...] interpret de măi tîrziu al lui Saul, pleacă [...] rescu ajunge pedagog lă pensionul Coleg[...] în 1857, cînd se retrage definitiv; Frosa V[...] a Lucindei, se întoarce în teatru în 1859 ş[...] mai active animatoare ale teatrului din Ţară [...] actori li se pierde urma; numai Costache C[...] tarea unor condiţii mai bune, dă reprezen[...]

[56] După ce în ziua de 7 septembrie 1834 se întruniseră pentru a cerceta situaţia financiară a societăţii, constatînd un decalaj între cheltuieli şi venituri, se constituise o comisie compusă din polcovnicul Nojin, Iancu Mânu şi Petrache Poenaru, care împreună cu Eliade cercetează amănunţit cheltuielile şi pregătesc raportul general al şedinţei din 27 octombrie 1834.

[57] [...] de 16 ani în Bucureşti teatru, baluri « masche şi deschise » şi alte «veselii publice» cu plată. Sumele obţinute din privilegii neajungînd, societatea se vede nevoită să apeleze la «feţe particulare» de la care să împrumute 14 000 de galbeni. Toate acestea sînt făcute şi cu scopul de « a face plata intrării mai mică decît este acum şi cu asta să se folosească obştea» (D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 68).

[58] Ion Cîmpineanu, şeful partidei naţionale din Adunare, urmăreşte înlăturarea lui Alexandru Ghica, abrogarea Regulamentului Organic, Unirea Principatelor, alegerea unui domn ereditar (Cîmpineanu) şi impunerea unor reforme agrare, care nu desfiinţau marea proprietate, ci o transformau într-o proprietate capitalistă degrevată de servitutile feudale.

[59] Existenţa Filarmonicii este săpată din temelii de elemente caracterizate astfel de Eliade: « . . . De venia (sic) vreodată la reprezentaţiuni romîne, se strecura[...]

Existența Filarmonicii se reduce la cîțiva ani, 1833—1837, dar contribuția ei la cristalizarea culturii artistice romîneşti este deosebit de însemnată. Societatea cuprinde în orizontul său principalele ramuri ale activității culturale cu caracter național, dă teatrului romînesc primul repertoriu permanent, în care, cu toate inconsecvențele şi slăbiciunile, dominanta o constituie satira molierescă şi drama eroică, creează prima şcoală de artă dramatică, dă scenei romîneşti cea dintîi promoţie de actori profesionişti şi scoate cea dinții publicație periodică teatrală. Membrii Filarmonicii caută să-1 antreneze în lucrările societății şi pe cărturarul transilvănean Timotei Cipariu, urmărind să extindă influența spiritului Filarmonicii dincolo de munți şi să realizeze o unitate de preocupări în legătură cu limba literară, tipăriturile, presa şi teatrul. « Din muncă Societății filarmonice, din reprezentațiile de la Momolo, din tipărirea *Galetei Teatrului* de lă 1836 ieşiră folose mari. O întreagă literatură de traduceri răsări, răspîndind dispreț pentru formele goale, ură pentru prefăcătorie şi înşelare, entuziasm pentru cele mai înalte scopuri ale vieții omeneşti»[61]. Pentru toate aceste înrîuriri, Societatea filarmonică reprezintă una din pietrele de temelie ale culturii romîneşti, unul din momentele cele mai de seamă din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Manifestări teatrale după desființarea Societății filarmonice. Grija pentru mersul teatrului continuă să stăpînească gîndurile ctitorilor lui; aceştia caută mijloace şi căi noi prin care să reînvie gloria Filarmonicii, să-i folosească învățămintele, să-i ducă mai departe activitatea. Vorbeşte despre aceasta interesul continuu pentru teatru al patrioților din Țara Romînească, Moldova şi Transilvania. Cărturarii transilvăneni exprimă celor din Principate recunoştința romînilor de dincolo de Carpați pentru imboldul şi stimulentele primite în lupta lor pentru emancipare națională prin mijlocirea culturii şi a teatrului.

Curînd spectacolele în limba romînă se reiau. Domnitorul Alexandru Ghica îi propune lui C. Aristia să reorganizeze teatrul romînesc. Aristia nu îndrăzneşte să înceapă o activitate artistică atît de importantă fără sprijinul material al stăpînirii, singura capabilă să asigure din punct de vedere financiar existența teatrului romînesc. Domnitorul îi oferă o sumă lunară, îi dă dreptul de ă folosi veniturile reprezentațiilor pentru întreținerea actorilor şi-i făgăduieşte totodată un «ajutor *la nevoie,* pentru veşmintele şi decorațiile *cele făcute din nou*»[62]. Costache Aristia, prevăzător şi bun cunoscător al politicii stăpînirii în probleme de teatru, cere prin intermediul lui M. Cornescu, efor ah teatrelor, să i se facă contract în aceste condiții pe termen de doi ani. Sub diferite pretexte domnitorul refuză, nedorind să dea un caracter oficial intervenției sale în sprijinul teatrului romînesc. C Aristia, pasionat om de teatru, acceptă şi în aceste condiții propunerea. Adună parte din foştii elevi ai Societății filarmonice, cooptează elevi noi şi începe repetițiile, reuşind să dea prima reprezentație în seara zilei de 30 august 1837, ziua domnitorului, cu vodevilul *O serbare cîmpenească* de I. E. Rădulescu, prima piesă originală *jucată şi comentată* în presa timpului. Spectacolul începe cu un imn. Actorii joacă în costume naționale, entuziasmul este general, totul are un caracter sărbătoresc. Spectacolul se încheie cu un balet executat de trupa franceză.

în această perioadă teatrul are două trupe, romînă şi franceză, conduse de Eugene Hette. Dorința de a se ajunge la un *teatru național,* care să continue tradiția *Hecubei* şi a

[61] N. Iorga, *Istoria literaturii romîneşti in veacul*

[62] D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni,* p. 92—93.

Societății filarmonice, îi face pe iubitorii de teatru să folosească
activitatea teatrală, chiar şi în condițiile umilitoare oferite de
cerea unei trupe străine.

Trupa romînească, sub supravegherea lui C. Aristia, p
piesă cu evident mesaj social-politic. Acest eveniment îi prilejui
profesiune de credință politică şi literară, « de al cărei ascuns
trebuit să se prea bucure *cei de sus,* care aveau deprinderea să c
Succesul spectacolului este total, mulțumirea publicului răsplă
tații, actori, care, pe scenă, se fac mesagerii ideilor înaintate al
deosebit, spectacolul se reia la 2 ianuarie 1838.

C. Aristia, încurajat de primirea călduroasă pe care public
pentru a doua reprezentație a noii trupe romîneşti piesa *Britan*
publicului cu ocazia spectacolului *Saul* dă de gîndit oficialit
Britannicus oferă un nou prilej de manifestare defavorabilă st
reprezentare a piesei, sub pretextul că traducătorul ei, I. Văcăr
de vedere politic. C. Aristia, pentru a nu mai putea exista sus
traducătorul propune piesa *Brutus,* în traducerea să; totuşi nu i
cîrmuirii. Receptivitatea publicului, înțelegerea sensului so
fără rezerve cu ocazia reluării lui *Saul,* determină cîrmuirea
manifestărilor teatrale romîneşti. în acest scop, Ieronim Mo
refuză să mai dea trupei lui Aristia sala de spectacol, sub pre
dispoziție nimănui, iar domnitorul Alexandru Ghica, după nu
retrage ajutorul oferit teatrului romînesc, astfel încît acesta est
vitatea, în acelaşi timp însă, domnul se arată darnic față de o
pornite împotriva teatrului romînesc, intrigile şi calomniile îl de
să-şi deă demisia şi să plece la Atena. « Cînd o nedreaptă de
născare, după avere (...), fireşte era dar ca zavistia şi cleveti
gura adevărului, să fie cu silnicie închis»[64].

După plecarea lui C. Aristia se mai cunosc pînă în a
zentații teatrale în limba romînă său lă care iau parte şi a
Sfatul orăşenesc al capitalei dă o serbare în cinstea domnitorului
şi Buvelot compun în limba franceză un *«vodevil aproposito»*
care cuprinde două tablouri: *Acum patru ani* şi *Astăzi.* Este greu
serbare, care aminteşte de cea organizată în 1837 în acelaşi
interpreți romîni. La 6 octombrie 1839 o trupă ungurească rep
Tetele din Siklos[65]. în acelaşi an, în vederea aniversării întronării
o pastorală în limba romînă, în care domnul este prezentat în
culturii la sate.

în primele patru decenii ale secolului al XIX-lea se aşază
cult, se creează o mişcare teatrală ce nu mai poate fi nesocotită

Cu unele întreruperi, teatrul romînesc îşi contin
mai departe ideile sociale şi principiile artistice care stăt
filarmonice.

». C. Ollănescu, *Teatrul la romîni,* p. 96.

[65] Trupa mai dă



Fig. 94. — Gheorghe Asachi, portret de Giovanni Schiavoni.

MOLDOVA

Teatrul pînă la înființarea Con- servatorului fi- În Moldova, ca şi în celelalte două ţări romîneşti, începuturile teatrului cult sînt legate de manifestările artistice din şcoli; dar, în timp ce în Ţara Romînească şi Transilvania teatrul şcolar cunoaşte o răspîndire mai largă şi o activitate intensă, în Moldova

să-şi zidească un teatru, care este prima cl
Iaşi. Din anul 1814 încep manifestările de teatru
Kiriac de la şcoala grecească din Iaşi. Aceştia
pe care le înfăţişează publicului; cele mai
şi *Junius Brutus* de Alfieri. După exemplul
lui Gobdelas şi Cuculi, tot din Iaşi, pregătes
sporadic. Trebuie menţionat că aceste spect
patriei, ci în greceşte sau franţuzeşte.

Îndrumătorii artistici ai tinerilor m
franceză Lincourt şi actorul Pellier. Aceştia, î
lui Napoleon Bonaparte, în retragere spre
în Moldova; unii deschid pensioane part
şcolile Iaşului[66].

Meritul primului spectacol în limba romî
Ghica, dar iniţiativa îi aparţine cărturarului
Asachi deschide drumuri noi în învăţămînt,
şi condeiul critic, avînd contribuţii meritorii
cît mai largi. Datorită preocupărilor sale mu
decenii, una dintre personalităţile proemi
său în afirmarea teatrului şi promovarea, prin
de necontestat. Asachi este însă o personalita
ţiei în lupta pentru progres şi, menţinîn
a un moment dat să frîneze şi să întîrzie
postregulamentară. Contradicţia: aceasta: s
slujba teatrului.

Asachi este cel care prelucrează pastora
veghează «montarea» ei. Reprezentaţia a
hatmanului C. Ghica şi istoria o consideră pînă
cult din Moldova. Un pictor decorator şi un n
orului casei lui Costachi Ghica aspectul unu
este confecţionată o cortină, pe care pictorul
un model adus de la Roma: Apolo, înconjura
să cuteze a: păşi către artă.

Înainte de a apărea în această pastoral
cu atît mai lăudabil gestul lor, de a face ceea
şi anume de a părăsi, fie şi numai pentru un
saloanelor boiereşti, şi de a îmbrăţişa limba
vremea aceea, Asachi îi adaugă un alt elen
Limba şi veşmintele naţionale au darul să s
care se află şi cîţiva susţinători ai iniţiativ
Costache, care în 1821 va fi cîştigat de ideil
Beldiman, unul din primii traducători de p



Fig. **95.** — *Schiţă de Gheorghe Asachi pentru reprezentaţia piesei* Miitil si Hloe, 1^/, *(reproducere după ' T. T. Burada,* Istoria teatrului în Moldova, *voi. I, Iaşi,* **1915).**

«Urcarea» limbii romîne pe scenă este o mare cucerire. Asachi însuşi socoteşte că face cu această ocazie o «breşă» în acea epocă de «străinomanie», în care boierii cosmopoliţi considerau limba romînă inferioară celei greceşti sau franţuzeşti. Este în adevăr un act de patriotism acela de a da glas pe scenă graiului romînesc

« In un timp de ovelire, pe cînd limba cea romînă,
Din palaturi interită (alungată. — *N.ns.),* se vorbea numai la stînă»[67].

După acest prim examen încununat de succes, nu trece multă vreme pînă ce alte piese noi sînt aduse pe scenă; între ele merită menţionată — şi pentru valoarea ei, şi pentru dificultăţile pe care le prezintă din punct de vedere al interpretării — *Albiră* de Voltaire.

Acţiunea începută de Asachi şi susţinută de iubitorii de limbă romînească pregăteşte terenul pentru iniţierea unei mişcări teatrale naţionale; în ciuda faptului că actorii primei piese jucate în romîneşte sînt fii de boieri, iar piesa este o naivă pastorală, acţiunea are o semnificaţie naţională deosebită. « Prea mult ar fi fost a vorbi deodată romîneşte despre evenimente eroice sau despre intrigi de saloane»[68], spune însuşi Asachi, subînţelegînd prin aceasta greutatea pe care o întîmpină în promovarea unui repertoriu alcătuit din piese inspirate din realitate. După *Mirtil şi Hloe* şi *Albiră,* tinerii moldoveni se manifestă cu diferite producţii ocazionale: cîteva reprezentaţii de *tableaux vivants* au loc în anul 1818; date mai noi atestă existenţa unui teatru la Iaşi în anul 1819[69].

Numărul spectatorilor la aceste reprezentaţii de salon de la începuturile teatrului romînesc cult este foarte redus. Printre privitori se află în special boieri, unii cu preocupări culturale, care încurajează înjghebările artistice în limba romînă, alţii care preferă modestelor încercări în limba patriei comediile trupelor străine. Aceasta este componenţa publicului în primele două-trei decenii ale secolului al XIX-lea, cînd nu se poate vorbi de un teatru la care să aibă acces pături largi. în perioada aceasta şi în deceniile ce vor urma, formele

[67] Gh. Asachi, *Culegere de poezii,* Iaşi, 1854, p. 83.
[68] Gh. Asachi, *Mirtil şi Hloe. Precuvântare.* Iaşi, 1850.

« 6 lei nişte sangeacuri (steaguri, — *N. ns.)* de fhîr, ce s-au făcut pentru theatru», «30 lei bacşăş arnăutălor

de teatru popular — *păpuşarii, ironii, hai*
mai larg, atît din oraşe şi tîrguri, cît
Pentru un deceniu şi jumătate (1
spectacole în limba romînă la Iaşi; ave
trupe străine în acest răstimp. Iaşul es
formaţii artistice — de la teatru şi operă p
dinspre vestul spre estul Europei şi inv
trupa rusească a lui Ghenzel, care repr
de Moliere. Spectacolele au loc în casa
Eteriei, vine în Iaşi o trupă germană cor
lui Cânta de la Copou. O trupă france
1826. în fine, în 1832 vine de la Bucu
a fraţilor Baptiste şi Joseph Fouraux, i
de la Paris.
Spectacolele romîneşti se reiau în
plecării lui Kiselef, « delitanţii» mold
teatrală. Spectacolul are în centrul său pie
piesă ce înfăţişa gloria de odinioară a oşte
are loc în interiorul îngust al unui salon
în 1832 de arhitectul şi inginerul Fraiwald
ma teatrului este eliptică, cu trei rînduri d
ţiile s-au zugrăvit de dl. Livaditi, carele p
în a lor îndeletnicire»[70]. Iluminatul se f
să fie folosite luminările de stearină.
des varietes (Teatrul de varietăţi). Ceea c
1834 ca o noutate este tema istorică
faptul că această temă este primită cu m
mire de public, de data aceasta foart
în acelaşi an, înscăunarea d
Mihail Sturza prilejuieşte noi mani
trale. Primele care cinstesc numirea no
sînt « demoazelele» din pensionatul d
Ele dau o reprezentaţie în casa logofătu
duminică 29 iulie 1834, dar nu în ro
în limba franceză, aceasta fiind limb
dare în majoritatea şcolilor particulare
Se constată în presă, cu acest prilej
minunat» ce au făcut elevele în arta
ţiei. Precizarea duce ia presupunerea
colele şcolare între 1816 şi 1834 sînt
roase decît cele care ajung la cunoştinţ
altminteri elevele n-ar fi avut cum să
acel «spor minunat», de care vorbe
In ziua de 26 august 1834 se produc î
varietăţi diletanţii de sub «îngrijirea» lui

reprezintă piesa *Dragoş, întîiul domn suveran al Moldovei,* o dramă eroică avînd la bază fapte istorice. Asachi găseşte momentul potrivit pentru a trece de la pastorale naiv-sentimentale la subiecte inspirate din istoria patriei. Oricît de limitate din punctul de vedere al concepţiei ce le stă la bază, piesele istorice ale lui Asachi au influenţă asupra spectatorilor, făcîndu-i să cugete simultan la trecutul de glorie şi la starea; grea a ţării în acel timp.

Cîteva luni mai tîrziu, la 8 noiembrie, elevii pensionului Quenim pregătesc un spectacol la *Teatrul de varietăţi,* cu piesa *Sărbarea ostăşească.* Autor şi interpret principal este tînărul în vîrstă de 20 de ani Matei Millo. Deşi elevii învaţă la şcoala dascălului francez Quenim, compunerea se joacă în limba romînă. Izbînda aceasta se dătoreşte şi lui Matei Millo, dar mai ales curentului naţional ce pătrundea în cercurile progresiste ale tinerimii.

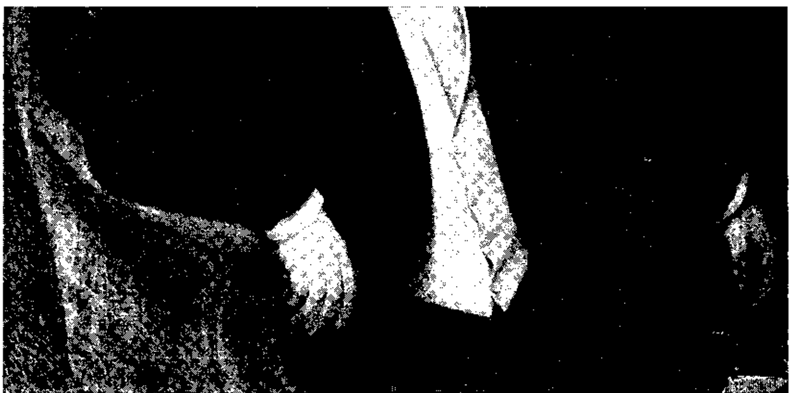


Fig. **97**.*-Matei Millo, portret de N.Uvaditi.*

După ce atrage luarea aminte a publi-

Culuî dltl CaPltală aSUPfa teatrului> Mill°

continuă a da imbold spre o viaţă teatrală şi în provincie. La Horodniceni, în casa lui Nicolae Cânta, se joacă la 25 septembrie 1835 piesa *Piatra teiului,* în care Millo interpretează primul său rol de compoziţie: un bătrîn prisăcar. Tot aici el cîntă bucata *De cîte ori în cursul vieţii* (transcrisă de Elena Asachi pe melodia *Te souviens-tu, disait un capitaine)* cu atîta foc, încît, pe lîngă aplauze, culege şi «lacrimi de la numerosul public ce azista»[71]. Viitorul actor continuă acest gen de spectacole şi în acelaşi an compune şi joacă *Poetul romantic* şi *Postelnicul Sandu Curcă,* piese ce-i atrag din ce în ce mai mult oprobiul boierimii şi al familiei, datorită accentelor de critică antiboierească ce erau cuprinse în ele. Este perioada în care Millo începe să ia în rîs moravurile clasei sale, să treacă peste prejudecăţile de familie şi să îndrăgească tot mai mult scena, căreia i se va dedica mai tîrziu.

Se constată din cele arătate pînă aici că primele spectacole în limba romînă şi mai ales primele piese originale, chiar dacă parţial influenţate de teatrul străin, sînt plămădite din întîmplări autohtone, iar în ele se strecoară aluzii critice la adresa anumitor tipuri sociale. Din păcate însă, majoritatea pieselor se joacă în cercuri foarte restrînse şi nu se tipăresc imediat, ci rămîn în manuscris. Neajungînd la cunoştinţa unor cercuri mai largi, ele nu pot stimula nici producerea altor piese, nici sporirea interesului public şi crearea unui puternic curent de opinie favorabil teatrului în limba naţională.

Cu primele spectacole şi primele piese moldoveneşti se ridică prima generaţie de actori moldoveni, unii diletanţi, alţii viitori profesionişti. Urmează a fi pomeniţi ca pionieri

[71] T. T. Burada, *Elena Asachi,* în *Convorbiri literare,* X X I, 1887, nr. 7, p. 639.

în arta scenică la noi începătorii de la 1
o scenă de teatru. Aceştia sînt d-na Ş
Costachi Sturza (Lizis). Lor li se adau
Asachi, figuranţi în piesa *Serbarea păsto*
Millo, A. Mavrocordat, Filadelf Quenim,
mandi, I. Docan, I. Negri, C. Crupens
T. Docan şi A. Kogălniceanu, care iau
si Nicu Cânta, care împreună cu Matei
teiului în serbarea de la Horodniceni.

Mulţi dintre tinerii aceştia fac teatr
Matei Millo, au conştiinţa importanţei
stituie un grup de actori amatori, nucleu
Unul dintre cei dintîi mari actori care

În legătură cu felul de «interpre
amănuntele. Singurele surse de «inspi
Fouraux ori Hette, pe care tinerii Mate
neîndoios, nu numai ca simpli spectato
cîte ceva. De altminteri, o cronică mai
actorii francezi în ceea ce priveşte declan
în întregime ceea ce văd la teatrul franţ
tehnic: mişcare în scenă, intonaţie,
Moldova trebuie înţelească ca o îmbina
original fiind predominant asupra împrumu
este prematur. Cei care au atribuţii ase
epocă de început, Gh. Asachi şi M. Mi

Cu timpul, dezvoltîndu-se literatur
de actori stabili, teatrul romînesc prime
cadrul strimt al saloanelor, creşte eficienţa
teatrului este lipsa de susţinere din pa
sînt lăsate pe seama entuziasmului uno
încurajate; se ştie cît de prigoniţi sînt a
al XIX-lea, prin tîrguri şi pe la bîlciu
glume înţepătoare îndreptate împotriv

O Au fost pomenite o seamă de înc
^- • tineretului pentru formarea teatru
factorii primordiali care asigură viaţa u
nenţa unei trupe naţionale de actori este
de învăţămîntul de specialitate.

După 1830 există în Iaşi cîteva s
romineşti, o mînă de diletanţi entuziaşt
o pregătire profesională temeinică.
cadrelor didactice şi ă sprijinului material,

[72] 9* d&Qtant> N. Luchian va apărea pentru pr
dată în luna ianuarie 1838 într-o piesă în limba romîn

actorilor înseamnă a recunoaşte oficial actoria ca îndeletnicire cel puţin tot atît de onorabilă şi îngăduită ca « grămăticia» sau ingineria hotarnică.

Datorită, în bună parte, şi neobositului om de cultură care este Asachi, greutăţile sînt trecute şi, ca o încununare a eforturilor ce începuseră cu aproape un sfert de veac în urmă, ia fiinţă în 1836 primul Conservator filarmonic-dramatic din Moldova, după ce în 1834 în Ţara Romînească se puseseră bazele Şcolii filarmonice. La început, Conservatorul este mai mult o şcoală particulară, întrucît nu figurează în bugetul statului, iar cheltuielile sînt acoperite dintr-un fond strîns prin subscripţie. Ulterior, Conservatorul primeşte din partea Eforiei două sute de galbeni pe an.

Ca şi la Filarmonica din Bucureşti, şi aici elevii şi sprijinitorii sînt romîni, numai unii dintre profesori sînt angajaţi dintre specialiştii străini. Comitetul de conducere al şcolii este compus din Ştefan Catargi, Vasile Alecsandri (tatăl poetului) şi Gh. Asachi, penultimul deţinînd şi funcţia de casier. Clasa de muzică are ca profesori pe Cervati şi Cuna, cel dintîi, tenor venit în ţară prin 1833, ocupîndu-se şi cu dirijarea orchestrei. Clasa de declamaţie este condusă de Asachi. Secretarul Conservatorului şi păstrătorul arhivei este Samoil Botezatu, acelaşi care preda limba germană la Academia Mihăileană. Şcolii i se afectează un spaţiu foarte modest: două camere, cîte una pentru fiecare clasă, şi o a treia servind drept cancelarie şi arhivă. Casa se află lîngă biserica Sf. Ilie din Iaşi.

Cursurile încep la 15 noiembrie 1836 şi se ţin de patru ori pe săptămînă: dimineaţa pentru « dame şi tinere», iar după amiază pentru tineri. Iată numele celor care îndrăznesc să înfrunte prejudecăţile vremii şi-şi dăruiesc cîţiva ani artei dramatice: d-nele Lang, Hostie şi Elisabeta Fabian, d-rele Eufrosina şi Măria Corjescu, Măria şi Ruxandra Ciuhureanu, Smaranda Dăscălescu, Anica Poni, Ana Clugher, Ana Metzker, d-nii Theodor Stamati, Iancu Alecsandri, Nicu Casu, Enuţă, Ghiţă Căliman, Dimitrie Guşti, Ioan Albineţ, Nicolae Gh. Măcărescu, Dimitrie Sterea, Emanoil Idieriu, Leon Filipescu, Gh. Stihi, Ioan Gheras, Dimitrie Gherghel, Ioan Ionescu, Nicolae Verdeanu şi I. Dimitriu[73].

învăţămîntul nu este exclusiv teoretic. în scopul de a deprinde pe elevi cu scena, se prevăd de la început aplicaţii practice pe texte. După cum explică *Albina romînească,* rostul acestui aşezămînt este de a ajuta la dezvăluirea talentelor, oferindu-li-se totodată elevilor prilejul de « a se practisi» în cîteva piese ce urmează a fi înfăţişate publicului chiar în decursul anului şcolar. Pe de o parte şcoala, profesorii, lecţiile, pe de alta « practisireă» şi pilda vie â trupei lui Fouraux fac că elevii să progreseze repede, aşa încît la numai 14 săptămîni de la începerea cursurilor ei pot să apară în primul lor spectacol public, în ziua de marţi, 23 februarie 1837. Se joacă piesele lui Kotzebue, *JLapeirus (La Perouse)* şi *Văduva vicleană,* prima o dramă, a doua o comedie bufă, ambele în prelucrarea lui Asachi.

în *Văduva vicleană,* Asachi întreprinde chiar o localizare a numelor. Personajele se cheamă: madama Trandafila, dl. Boureanul, maiorul Tulbure etc. Spectacolul începe cu un *Prolog* alcătuit de Asachi, în care, după cum spune afişul, « vor figurarisi Ghenius, Zîna Moldovei şi Apolo cu muzele»[74]. *Prologul* înfăţişează pe Ghenius ducînd de mînă pe Zîna (Moldova) şi îndemnînd-o să-şi croiască drum spre artă, fără â pierde din vedere să-i atragă atenţia: « . . . Aspră-i calea care duce către muntele Parnas»[75]. Biruinţa în artă este grea şi cere totodată jertfe; pentru cel ce este însă vrednic patriot nu există obstacole:

> « Nu, acel ce-n sîn păstrează de virtute o scînteie,
> Pentru-a patriei folosuri nu se teme ca să pieie»[76].

Zîna (Moldova) se pătrunde de cuvintele lui Ghenius şi, sfidînd primejdiile ce pot să se ivească, decide:

> « Eu aleg pietroasa cale, care
> văd că s-au deschis.
> De-oi pieri, frumoasă-i moartea
> pentru-un lucru evghenis »[77].

« Decoraţiile » pentru toate bucăţile sînt «zugrăvite» de pictorul Valeri. Demn de remarcat în acest spectacol al elevilor Conservatorului ieşean este mai ales scopul lui naţional, cu toate că piesele jucate nu sînt originale. Făcîndu-se ecoul publicului, *Albina* consideră reprezentaţia plină de promisiuni pentru formarea unui *teatru naţional* şi, totodată, un bun prilej pentru ca înstrăinaţii de limba patriei să-şi dea seama de frumuseţea şi armonia graiului şi a cîntecului romînesc.

Cu spectacolul din 23 februarie 1837, se face trecerea spre o nouă etapă în istoria începuturilor teatrului romînesc din Moldova. Pînă în 1836 cunoaştem spectacole ocazionale, prilejuite de felurite sărbători sau evenimente politice, date în cinstea lui Kiselef ori a domnitorului sau poruncite de vreun boier, în orice caz puţine şi răzleţe. De acum înainte, datorită faptului că există o şcoală teatrală care asigură scenei actori din ce în ce mai pregătiţi, se poate vorbi de începerea unor stagiuni, foarte sărace — e drept —, uneori numărînd doar cîteva reprezentaţii, dar stagiuni cu
actori angajaţi, cu un repertoriu, cu un serviciu de afişaj,
cronici dramatice în presa timpului. Este perioada în care
matic se bucură de sprijinul unor particulari[78] şi, într-o oare

Fig. 98. — Af
tic din Iaşi joacă
varietăţi piesele La

într-o adresă către Gh. Asachi se exprimă mulţumi
izbîndă artistică de la 23 februarie 1837 şi se înfăţişează ru
tacolul. Reprezentaţii ca aceasta sau ca cea care se repetă
program, dar cu mai mare mulţime de spectatori, au darul să
zaţie». I se recunosc deci teatrului chiar de pe acum, pe
scopurile sale cultural-educative, civilizatoare.

Existenţa Conservatorului are darul să stimuleze lăr
lîngă lucrările create, traduse sau prelucrate în Moldova, rep
piese, tălmăcite, tipărite şi jucate la Bucureşti, pe care comisar

sub numele de Repertoriul Teatrului Naţional, direcţiei Conservatorului din Iaşi. Se fac şi angajări de actori, recrutaţi — bineînţeles — dintre şcolari. Un asemenea angajament, datînd din martie 1837, prevede pentru Elisabeta Fabian o remuneraţie de 100 de galbeni pe an şi un «benefis»[79]. Elevul Gh. Stihi, care studiază filozofia la Academia Mihăileană şi arta dramatică la Conservator, înaintează în aprilie al aceluiaşi an o petiţie prin care-şi oferă serviciile ca actor, cerînd totodată să i se fixeze şi retribuţia.

Concomitent cu dezvoltarea Conservatorului şi a mişcării teatrale, se intensifică publicarea de piese. Publicul doreşte nu numai să vădă spectacole, ci vrea să şi citească textele jucate. Sub titlul *Repertoriul Teatrului Romînesc din Moldova,* Asachi tipăreşte piesele prezentate deja publicului. Chiar în prima; jumătate a anului 1837 apare drama *Lapeirus (Ta Perouse);* acesteia îi urmează alte publicaţii, din care reţinem: *Norma,* tragedie de F. Romani, Iaşi 1838; *Pedagogul,* comedie-vodevil de Kotzebue, Iaşi, 1839; *Fiul pierdut,* dramă de Kotzebue, Iaşi, 1839 — toate traduse şi tipărite de Asachi în tipografia *Albinei.*

Spectacolele se montează greu şi se joacă de puţine ori. La această situaţie contribuie şi vitrega stare materială în care este ţinut Conservatorul. În timp ce acesta primeşte din partea domnitorului numai 200 de galbeni pe an, şi aceştia drămuiţi cu zgîrcenie, trupelor străine li se acordă cu mărinimie o subvenţie anuală de 600—900 de galbeni.

În februarie şi martie 1837 nu se mai cunosc alte reprezentaţii. La 8 aprilie, acelaşi an, «deşi urma o ploaie mare», ieşenii umplu din nou sala teatrului spre a asista la cea de-a treia reprezentaţie a elevilor Conservatorului. Se joacă drama *Petru Rareş vodă* şi comedia *Contrabandul* sau *întunecimea de lună,* amîndouă «imitarisite» pentru scena moldovenească de Gh. Asachi. Comedia place şi amuză, iar drama, care înfăţişează un episod istoric din anul 1538, impresionează profund pe spectatori prin caracterul ei patriotic, insuflîndu-le mîndrie şi «nobile sentimente».

Fig. 99. - Personajele piesei Petru Rareş, de Gh. Asachi; copie scrisa de Samoil Botezat u.

Ca şi în februarie, şi de data aceasta se primesc rugăminţi pentru repetarea spectacolului. Este limpede că o bună parte din publicul Iaşului preferă spectacolele cu texte originale, mai ales cînd este vorba, ca în cazul dramei *Petru Rareş vodă,* de subiecte naţional-patriotice. Piesa se joacă din nou la 30 aprilie 1837, împreună cu o altă compunere, tot de Asachi, *Armindenea,* idilă cu cîntece şi dansuri, alcătuită şi reprezentată ocazional pentru sărbătoarea primăverii. Corurile, dansurile păstorilor şi păstoriţelor, tabloul prezentat de aceştia, urarea rostită de un bătrîn pentru fericirea obştii şi florile presurate peste privitori au transformat seara într-o petrecere populară, care a întrunit unanima încuviinţare. Cu această reprezentaţie se încheie *prima stagiune teatrală ieşeană regulată.*

Anii imediat următori nu dezmint începutul, cu atîta greutate făcut, aşa încît istoria

teatrului consemnează cîteva stagiuni
variate. Numai în 1837—1838, de pild
ele: *Pedagogul,* la 12 noiembrie 1837;
1837; *Fiul pierdut,* la 14 decembrie acelaşi
sau prelucrate de Gh. Asachi. În cursul
piesă mai veche, *Duca-hornarul,* a cărei

O comparaţie între repertoriul ju
şcoala teatrală a Filarmonicii din Bucureş
reprezentate cu predilecţie piese de Moli
critic sau purtînd mesaje de libertate, la Iaş
ale lui Kotzebue. Aceasta se explică pr
riului, orientare ce ţine de profilul său

Printre evenimentele cele mai remar
de operă cîntat în limba romînă, la
uimitor nu numai în declamaţie, dar şi în
Norma de Bellini, de către elevii Cons
rului lor Paolo Cervati. Trupa romîneas
concurenţă sau cel puţin de a rezista c
tant e faptul că şi în acest domeniu

Repertoriul teatral se îmbogăţeşt
dintre care cea mai mare parte traduceri,
torului în viaţa teatrală a Moldovei se fa
care răspund de existenţa şi funcţiona
aga Gh. Asachi, atrag atenţia stăpînir
însemnate a şcolii la sporirea numărului d
(Conservatorul. — *N. ns.)* au îndemnat ş
patriei piese dramatice »[80]. Iată titlurile
rierul la doi stăpîni (Slugă la doi stăpîni) d
Pedagogul, Eduard în Scoţia, Fiul pierdut
Kotzebue, *Dragoş vodă, Petru Rareş, Armin*

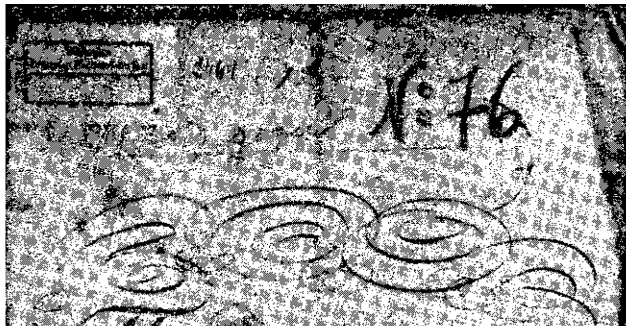


Fig. 101. — Pedagogul — *copertă manuscris, 1837.*

pentru reprezentarea operei Norma *de Bellini, de către elevii Conservatorului filarmonic-dramatic, 1838.*

Succesele dobîndite de la înființarea Conservatorului fac obiectul unei relatări apărute în *Alăuta romînească.* Sub forma unei scrisori nesemnate, adresate unui anume Leon, redacția publică impresiile unui presupus călător francez, în trecere prin Moldova. Este de crezut că însemnările aparțin fie lui Asachi, fie vreunui alt membru al redacției *Alăutei.* Spicuiri din această scrisoare vădesc progresul înregistrat de teatrul ieșean într-un timp foarte scurt: « Cît aș fi dorit, scumpul meu Leon, a te vedea împărtășind cu mine simțirea plină de entuziasm ce m-a cuprins la una din reprezentațiile unde sătenii, în a lor port național, aduceau înaintea ochilor mei icoana acelor vechi romani păstori. (. . .) Tinerii moldoveni îndeobște reprezentează cu o potrivire și cu o siguranță cu care, precum știi, nu este dat la mulți oameni a se înfățoșa înaintea publicului pe sțenă»[81]. Autorul anonim își încheie scrisoarea cu regretul că această valoroasă lucrare artistică, pusă la cale de elevii Conservatorului, nu găsește sprijin și încurajare din partea tuturor, ba unele persoane socotesc nimerit a face din teatrul romîn « un obiect de critică nepotrivită, (. . .) disprețuitoăre de giocul actorilor și actrițelor): [82]

Ostilitatea unor spectatori este de înțeles, dacă se ține seama că publicul nu are o compoziție omogenă. Este drept că pe măsură ce înaintăm în timp, publicul se lărgește, ajungînd să cuprindă și elemente ale burgheziei: negustori, meșteșugari, dascăli, tineri elevi, poate și oameni de rînd: slujitori, vizitii, care, ducîndu-și stăpînii la teatru, pătrund uneori la « galerie»; dar ponderea cea mai mare în alcătuirea publicului o are tot marea boierime. Or, față de succesele tot mai dese, de ridicarea unei prime generații de actori și cîntăreți

semiprofesionişti şi de trezirea unei opinii publice favorabile teatrului, clasa stăpînitoare începe să se neliniştească şi să se înspăimînte la gîndul că teatrul ar putea deveni un instrument de luptă socială. în rîndul boierilor există însă atitudini contradictorii: unii tolerează Conservatorul numai atîta timp cît nu au motive să se îngrijoreze de rolul critic pe care-1 va căpăta teatrul în viitor şi îl socotesc un simplu mijloc de divertisment, bun pentru petrecerea timpului şi alungarea plictiselii în serile lungi de iarnă. Alţii, mai iubitori de cultură, mai luminaţi la minte şi mai deschişi înnoirilor, încearcă să prelungească viaţa Conservatorului. Ei adresează direcţiei, la 30 noiembrie 1838, o suplică; în ea se subliniază bucuria cu care au fost primite reprezentaţiile elevilor şi mîhnirea obştei în faţa perspectivei ca şirul spectacolelor să fie întrerupt. Totodată se arată că «lucrarea» începută de şcoala Conservatorului a favorizat şi apariţia cîtorva « alcătuiri» în limba romînă, care, cu timpul, promiteau să se înmulţească şi să se perfecţioneze. Semnatarii scrisorii insistă să se reînceapă reprezentaţiile în romîneşte, considerînd de datoria « fiecărui patriot» să contribuie la susţinerea lor din punct de vedere bănesc[83].

Direcţia Conservatorului îndreaptă cererea primită către Departamentul Dinlăuntru, adăugîndu-i şi o adresă semnată de Gh. Asachi şi Vasile Alecsandri. în adresă, datată 15 februarie 1839, cei doi directori arată foloasele întreprinderii lor şi cer şi ei Ministerului « a înlesni mijloacele pentru urmarea şi statornicirea acestui aşezămînt pe alti temeiuri cari să vor socoti mai priincioase»[84].

Cu toate insistenţele depuse pentru ca instituţia să-şi continuie viaţa, stăpînirea rămîne insensibilă. Printre boieri se află prea puţini « patrioţi», aşa încît nu se găsesc mijloacele necesare pentru întreţinerea mai departe a Conservatorului. Ca urmare, acesta îşi încetează activitatea în primăvara lui 1839. Glasurile atît de înflăcărate ale elevilor amuţesc, pe scena teatrului nu mai răsună nici versurile lui Asachi, nici muzica lui Bellini.

Primul Conservator filarmonic-dramatic din Moldova este un centru de intensă activitate în slujba teatrului. în cadrul procesului de învăţămînt şi în manifestările artistice cu caracter public, profesorii şi elevii militează pentru triumful limbii romîne în viaţa de stat şi în toate instituţiile de cultură. Punînd în centrul activităţii sale ideea consolidării teatrului naţional, şcoala se preocupă în mod deosebit de pregătirea actorilor şi a cîntăreţilor, făcînd astfel primul pas către profesionalizarea artiştilor şi curmarea diletantismului. Prin răspîndirea gustului pentru teatru în pături din ce în ce mai largi şi prin cucerirea simpatiei chiar a unor «feţe» boiereşti, Conservatorul creează un curent favorabil mişcării culturale îndeobşte şi teatrului în special şi, cu toate că funcţionează numai doi ani, reprezintă un important factor în propăşirea teatrului naţional din Iaşi.

în această perioadă o nouă trupă străină, aceea a fraţilor Filhoi, venită în Moldova de la Odesâ în 1837, atrage protipendada ieşeană. Formaţia aceasta, ca şi cele conduse de Fouraux şi Hette, îşi elaborează regulamente teatrale, se bucură de subvenţia; anuală a guvernului, îşi primeneşte în permanenţă ansamblurile şi oferă publicului din capitala Moldovei stagiuni regulate de operă şi teatru. Autorii dramatici jucaţi sînt uneori Moliere, Scribe sau Victor Hugo, dar baza repertoriului lor o formează lucrări dramatice de Bayard, Melesville, Dinaux, Ducange, Souvestre, Paul de Kock etc. Iată şi cîteva din piesele ce sînt jucate de actorii străini: *Şcoala femeilor, Angelo, tiranul Padovei, Treizeci de ani, Somnambula, Bărbatul văduvei, Derlindindin, înturnarea lui Grenade, Toni, Bufonul prinţului, Căsătoria imposibilă, Bărbatul minunat, Balul lucrătorilor, Leonide sau Bătrîna de la Surene, Interdicţia, Cliffort hoţul, Paul Jones* etc

[83] Suplica este semnată de logofătul C. Sturza, logofătul N. Cânta, spătarul N. Millo, aga I. Paladi,

în total 30 de persoane (Arh. st. Iaşi, transport. 1 764, op. 2 013, dos. 976, fila 77).

Reprezentaţiile trupelor franceze, ruseşti, germane contribu

tarea gustului pentru teatru în această epocă[85]. Spectacolele ace

măsură pe puţinii care cunosc limbi străine, în schimb cei ca

nală nu pot avea vreun folos direct de la asemenea reprezent

tot mai mult necesitatea înmulţirii spectacolelor în limba ro

poate înţelege şi din care are de învăţat.

O încetarea activităţii Conservatorului pune teatrul ieşean î

• critic. Moldova este pe punctul de a rămîne fără spectaco

torul pregătise un număr de tineri cate ar fi putut să continue ope

le lipseşte însă sprijinul oficial şi totodată animatorul, organi

încrederea în propriile lor forţe şi să le stimuleze talentul. Din

se răzleţesc, alţii încetează de ă mai juca, alţii, mai pasionaţi

teatrului, folosesc orice prilej li se oferă pentru a apărea pe

de actori străini. Se citează astfel cazul unor artişti romîni, fo

vocală, care îşi dau concursul într-un spectacol prezentat de tru

şi Delvivo. Trupa acestora, venind de la Odesa la Iaşi, dă împr

o reprezentaţie alcătuită din fragmente din opere. *Albina romîne*

spectacolului contribuie şi tinerii moldoveni, care cîntă în limba

Cu această ocazie, după cum comentează gazeta, « versurile i

romineşti, înformînd cea mai frumoasă armonie»[86]. Asemene

şi ele nu pot suplini rolul unui teatru stabil.

Există un emoţionant document al vremii, o scrisoare a lui C

în care toată această aspră stare de lucruri este descrisă

« Sărmanul teatru! El seamănă cu pruncul mic, frumuşel, nev

(iartă-mi te rog această comparaţie băbească); şi unde avea tre

de-abia ivindu-se şi-a stîrnit în cap o droaie de duşmani straşn

să ştii, domnul meu, că noi sîntem de o fire foarte deşănţată; n

şi de a ne defăima pe sine. Aşa am fost pe rînd turcomani

ştie ce încă; acum, din mila lui Dumnezeu, sîntem franţuzoma

şi Manha[87], în vreun balon aerostatic, şi atunci ne veţi vedea

Afirmaţia lui Negruzzi are un caracter vădit satiric, îndrep

în general, ci a acelor spectatori, care, în înstrăinarea lor de ceea

se entuziasmau la orice manifestare teatrală, numai să fi fost stră

de a arăta şi a combate cosmopolitismul claselor dominante.

Pentru a se ajunge însă la acel teatru pe care-1 doresc

Negruzzi arată că este necesară o largheţe în dirijarea chesti

se poată cumpăra o clădire şi întreţine un conservator. Reorg

material şi tehnic a teatrului ar trebui să fie însă concomitentă

să fie angajaţi actori profesionişti şi să se facă o mult mai

ce alcătuiesc repertoriul. în felul acesta, teatrul moldovean

[80] Iată numele unora dintre artiştii străini care trec prin Iaşi în primele patru decenii ale secolului al XlX-lea: Ivan Karvovski, Andrei Serbulov, Petru Matiuşevski, Melpemenski; le urmează Eugene,Eugenie, Eliza, Celestina, Jules şi Paul (toţi aparţinînd familiei Hette), Valery Mommenet, Joseph Righetti, Pellier,

Theodore Gaffrey,

şi Joseph Fouraux,

[86] Vezi *Albina rom*

[87] *Manha* « Canalu

[88] C. Negruzzi, *Sa*

1838, în *Familia,* C

« alese şi potrivite cu gustul publicului, elegante nu triviale, comice nu bufoane (căci romînul nefiind măscărici nu-i place bufonăria), tragice nu sîngeroase»[90]. Reflecţiile acestea ale lui C. Negruzzi caracterizează cum nu se poate mai bine primele decenii de teatru romînesc cult în Moldova, fiind în acelaşi timp o sugestie şi un imbold pentru continuarea activităţii începute de Asachi.

în această perioadă grea pentru teatrul moldovean, trece Milcovul, îndreptîndu-se spre Iaşi, actorul Costache Caragiale, format la şcoala teatrală a Filarmonicii din Bucureşti. Costache Caragiale părăseşte capitala Ţării Romineşti din cauza destrămării Societăţii filarmonice. Credincios vocaţiei sale, el vine în Moldova (1838) pentru a-şi pune talentul în slujba romînilor de dincolo de Milcov.

La Iaşi el este primit de oficialitate cu destulă răceală şi neîncredere, deşi aprecieri favorabile asupra priceperii sale în arta scenică apăruseră în paginile *Curierului romînesc* şi putuseră să ajungă şi la cunoştinţa intelectualităţii ieşene. în faţa vitregei primiri, tînărul filarmonist (are 23 de ani) nu dă înapoi, ci se hotărăşte să înfrunte provincia; el porneşte către nordul Moldovei şi se opreşte la Botoşani. Aici are şansa să dea de un iubitor de teatru, Nicolini, director al şcolii domneşti din localitate. Acesta îi pune la dispoziţie casa, în care Costache Caragiale amenajează o «sală» de teatru, a cărei capacitate nu depăşeşte 40 de locuri. Se cunosc cîteva din piesele ce sînt oferite publicului în iarna anului 1838—1839: *Ştefan cel Mare,* presupusă a fi de Asachi, *Uniforma lui Wellington* de Kotzebue, *Plumper sau Amestecătorul în toate* de J. F. Junger, acestea două fiind traduse din limba germană de profesorul Samoil Botezatu încă din anul 1833[91].

Ecoul reprezentaţiilor lui C. Caragiale la Botoşani ajunge pînă în oraşul de scaun prin intermediul *Albinei romineşti,* care califică acţiunea lui C. Caragiale şi Nicolini ca o «întreprindere naţională». Un anunţ, dat sub forma unei corespondenţe din provincie, înştiinţează pe cititorii din capitală că publicul botoşănean întîmpină cu mare bucurie reprezentaţiile modestei trupe. Cele cîteva spectacole organizate de C. Caragiale la Botoşani, deşi lipsite de amploare şi un public prea numeros, au o deosebită semnificaţie: întîi pentru că

ele se dau sub denumirea de *teatru naţio*
în limba romînă în sezonul teatral 1838—
oraş din cele trei ţări romîneşti în car

Reuşita dobîndită în micul oraş
spre capitală, unde revine în vara anului
voinţa şi încrederea. Ştirile ajunse la Iaş
asupra actorului. El se bucură de sprij
al şcolarilor din « clasul» de filozofie de
de o jumătate de an, sînt fericiţi să joace
instruit, talentat, profesionist. La rîndu-i,
şi preţuirea pe care le merită un actor

Repetiţiile încep destul de tîrziu,
adică după numai 40 de zile de studiu, a
Saul de Alfieri, tradus în versuri de C.
îmbunătăţească în primul rînd repertor
exemplu în acest sens şi după el urmea
şi alte opere de valoare clasică. Se încear
Asachi în materie de repertoriu.

Sufletul spectacolului din 16 septem
cului merg spre el, dar şi spre ceilalţi int
şi fac să reînvie timpul de glorie al Cor
în primul rînd C. Caragiale, care, în ro
traghic, în poziţii şi gesticulaţii»[92]. Al
Anica Poni pentru felul în care reprezint
spre teatru, talent şi pricepere de a fi
«părtaşi adevăraţi»[93] la cele ce se petre

în urma acestui prim succes, entuzi
în jurul lui C. Caragiale şi formează o
Teodor Stamati, profesor de fizică şi filoz

să dea 12 reprezentaţii în cursul sezonului de iarnă şi propunerea prinde viaţă graţie animatorului ei.

Stagiunea 1839—1840 durează pînă la sfîrşitul lui martie, reprezentaţiile avînd loc săptămînal. *Albina* consemnează cu bucurie această izbîndă, reprezentînd o veritabilă performanţă realizată de o trupă romînească permanentă: «... Plăcerea publicului de a auzi în limba naţională producturi dramatice s-au vădit fieştecare dată, şi această îmbrăţoşare îngăduitoare au fost de îndemn diletanţilor la o întreprindere curat naţională, spre a se sîrgui de a se face vrednici de asemenea razim puternic»[94].

în cursul «abonamentului» din iarna 1839, pe scena ieşeană sînt reprezentate mai multe piese decît fuseseră montate în toţi cei cinci ani premergători. Astfel se joacă: *Vicleniile lui Scapin* de Moliere, *Grădinarul orb,* traducere de Ioan Văcărescu, *Elevul Conservatorului* de C. Negruzzi, *Boierinul întîia dată în capitală* sau *Intermeţo, Nenorocita peţire a Boureanului,* amîndouă prelucrate după Kotzebue, *Furiosul,* prelucrare de C. Caragiale etc. Repertoriul este compus mai ales din comedii şi vodevi'uri, fapt care-1 face să fie extrem de accesibil şi bine primit de public. La aceasta contribuie şi faptul că textele sînt împletite cu diferite melodii. Este epoca în care muzica de scenă are o mare însemnătate în dezvoltarea teatrului. Concepută fie ca intermedii muzicale, cuplete, arii pentru bucăţile teatrale ce se reprezintă, fie ca piese separate, intrînd în componenţa unor programe mixte, muzica are rolul de a mări accesibilitatea spectacolelor, de a le face mai atractive şi mai populare. La început, autorii muzicali şi instrumentiştii sînt străini: Iosif Herfner, Paolo Cervati, Cuna, Fr. Caudella, Vecsler etc. Unele dintre cele dintîi încercări componistice în Moldova se datoresc Elenei Asachi şi sînt scrise pentru piesele soţului ei.

în perioada aceasta comedia, originală sau tradusă, stăpîneşte aproape în exclusivitate scena şi pregăteşte terenul pentru apariţia teatrului satiric al lui Alecsandri. Drama istorică se va dezvolta mai tîrziu, deşi unele încercări în această direcţie sînt făcute mai devreme de Gh. Asachi şi Matei Millo.

însemnările apărute în *Albina romînească* pe marginea cîtorva spectacole au darul să ofere o imagine — sumară, dar suficient de elocventă — asupra stadiului artei noastre interpretative la acea vreme. Actorii moldoveni, stimulaţi de prezenţa şi talentul lui C. Caragiale, se străduiesc să se apropie cît mai mult de arta maestrului lor, creînd spectacole care le atrag recunoştinţa privitorilor. Analize profunde, amănunţite asupra jocului actoricesc, lipsesc din paginile *Albinei,* în schimb sînt destul de frecvente aprecierile de ordin general, care consemnează succesul de public, ceea ce pentru epoca aceea reprezintă o mare victorie.

înmulţindu-se, interpreţii — fie amatori, fie semiprofesionişti, fie mai tîrziu chiar profesionişti — nu se mai mulţumesc cu un public restrîns, ci simt nevoia să-şi prezinte spectacolele unor pături mai cuprinzătoare, în săli mai mari. Aproape de fiecare dată reprezentaţiile naţionale se bucură de primiri foarte călduroase din partea publicului. Cele mai gustate sînt la început dramele istorice, ca *Dragoş vodă* şi *Petru Rareş,* de Gh. Asachi, *Sărbarea ostăşească* de Matei Millo (în care este evocată figura lui Ştefan cel Mare), şi faptul este explicabil: într-o perioadă de avînt general pentru formarea ideologiei naţionale, a învăţămîntului şi a presei în limba naţională, a unor instituţii naţionale (teatru, academii, conservatoare etc), interesul pentru istorie este firesc. Mai tîrziu, acelaşi succes îl au şi comediile, farsele, multe dintre ele conţinînd aluzii satirice la adresa unor moravuri ale vremii.

Albina consemnează entuziasmul cu care sînt întîmpinate astfel de spectacole. Privitorii le urmăresc cu atenţie şi emoţie, nu lipsesc de la piesele romîneşti şi aplaudă « peste

[94] Vezi *Albina romînească*, 1840, nr. 6, p. 24.

măsură». Mihail Kogălniceanu atrage însă atenţia că aplauzel
o dovadă că piesa este bună şi spectacolul are suficiente c
entuziasmul publicului este mai mare decît exigenţa şi dîndu-
de a primi spectacolele romîneşti putea constitui la un mome
artistică a teatrului, Kogălniceanu face cîteva observaţii crit
şi pe conducătorul trupei a înţelege care sînt slăbiciunile
iar pe spectatori a-şi ridica posibilităţile de apreciere. Lipsa
inexistenţa unui număr îndestulător de elemente actoriceşti, ins
exagerarea declamaţiei şi gesturilor dincolo de limitele verosimilu
sînt cîteva din neajunsurile care stînjenesc progresul artistic al

într-o cronică, aspră dar dreaptă, apărută fără semnătur
nînd după toate probabilităţile lui Kogălniceanu, se scrie: «
şi rău întocmite; ilusia sţenei nu este observată; cînd jocul a
sigur a celor mai mulţi, este prost, decoraţiile, costumele n
şi analoage cu cuprinsul pieselor; dar aceasta este cu totul
se înfăţişează pe scenă, în tot ridicolul lor, cele mai mari an
despărţiţi prin veacuri întregi, se întîlnesc în repiezentaţiile
lui Scapin s-a văzut un husar din vremea lui Napoleon, un c
lui Moliere, o cochetă din zilele noastre»[95].

Cronica se încheie cu ideea că numai elanul, graba ş
spectacolelor nu sînt suficiente. Mai trebuie în plus o mare dă
susţinut şi de o neţărmurită sete de cunoaştere. Principala pre
fie scopul moral şi estetic, pentru aceasta actorii fiind nevoiţ
ficii. Altminteri, teatrul romîn ar fi sortit pieirii, prin decădere
O bună parte din cele semnalate de Kogălniceanu se dator
cum ar fi stadiul general de dezvoltare a literaturii şi teatrulu
mînt artistic permanent, dezinteresul, uneori chiar dispreţul

Critica aceasta, cu toată asprimea ei, vizează consolidar
nu urmăreşte dezbinarea actorilor, ci unirea şi adăpostirea lo
caută să semene descurajarea în inimile artiştilor şi ale elevil
întru activitate rodnică, de autocultivare şi pregătire profesio
la rîndul lor publicul. Toate aceste deziderate îşi găsesc exp
al viitoarei direcţii, formată din Mihail Kogălniceanu, Costac
Alecsandri, menită să conducă mai departe trupa romînă şi să
teatrale culte în Moldova în anii care premerg revoluţiei ele

TRANSILVANIA

în Transilvania, activitatea teatrală — ca, de altfel, î
naţională — are loc în condiţii mai grele decît aceea din Mo
Unirea parţială a romînilor cu catolicismul (1700), ca şi politica
(Măria Tereza, Iosif al II-lea) nu au avut drept rezultat satisfac
ale populaţiei romîneşti. Iar respingerea brutală a primului p
romîne — *Supplex libellus valachorum* — în 1791, îndreptat î
a lăsat deschisă calea mişcărilor de protest ale ţărănimii ardel
al XlX-lea, accentuate şi de puternicul ecou al răscoalei lui T

[95] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, p. 213.

în lupta pentru eliberarea socială şi naţională a romînilor din Transilvania, noua clasă ridicată o dată cu dezvoltarea relaţiilor de producţie capitalistă în primele decenii ale veacului al XIX-lea, burghezia, se sprijină pe masele ţărăneşti în pregătirea revoluţiei de la 1848, căci interesele lor coincid pe plan larg în lupta pentru lichidarea principalelor contradicţii din sinul orînduirii feudale. Deşi burghezia este minată de divergenţele naţionale şi timorată de perspectiva depăşirii obiectivelor sale în desfăşurarea revoluţiei, esenţa revoluţionară a luptei antifeudale este favorizată de prezenţa intelectualităţii progresiste, din care fac parte elemente legate prin originea socială de ţărănime si care militează pentru îmbunătăţirea stării economice şi sociale a maselor ţărăneşti.

Ceea ce explică afirmarea mişcării culturale a romînilor transilvăneni în perioada descompunerii feudalismului (sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea) este deci întărirea relaţiilor capitaliste. Dar la aceasta se adaugă şi orientarea către unitatea naţională a romînilor de dincolo de Carpaţi. Tendinţa permanentă de aici înainte de a privi ca realizabilă unitatea politică şi culturală cu celelalte două ţări romîne oferă o a doua explicaţie a avîntului mişcării şi schimburilor ideologice-culturale cu Moldova şi Ţara Romînească. Legăturile cu romînii de dincoace de Carpaţi devin frecvente şi se accentuează progresiv.

în lupta pentru dobîndireă de drepturi politice şi naţionale, noua clasă favorizează dezvoltarea de şcoli romîneşti elementare, de şcoli medii şi preparandiale, normale (Arad) şi superioare (Seminarul din Blaj), în care se afirmă cultura şi limba romînă şi se cultivă preocuparea pentru literatura naţională.

Dezvoltarea istoriografiei în sensul ideologiei progresiste a vremii contribuie la incontestabila lărgire a perspectivei istorice, în timp ce editarea unor publicaţii pentru popor îndeplineşte acţiunea de culturalizare a ţărănimii şi păturii mic-burgheze *(Galeta pentru ţărani,* 1789; *Vestiri filosoficeşti şi moraliceşti,* 1795; *Biblioteca romînească* editată de Z. Carcalechi ş. ă.). Pe aceeaşi linie de dezvoltare se impune treptat şi mişcarea teatrală în prima jumătate a secolului al XIX-lea, precedată de unele manifestări de teatru ce avuseseră loc încă pe la mijlocul secolului anterior.

Şcoala ardeleană *şi legăturile ei cu mişcarea teatrală din Transilvania*

în această atmosferă înnoitoare are loc şi mişcarea culturală cunoscută sub numele de *Şcoala ardeleană,* ai cărei reprezentanţi, istorici şi filologi în acelaşi timp, S. Micu-Clain, G. Şincai, P. Maior, P. Iorgovici, precum şi talentatul cercetător literar, filolog şi beletrist I. Budai-Deleanu, şi-au luat sarcina de a dovedi originea romană a poporului romîn în lumina documentelor istorice şi lingvistice, precum şi aceea de a contribui la slăbirea regimului feudal-catolic în descompunere. Cu toate limitele ci, Şcoala ardeleană a fost purtătoarea de cuvînt a ideologiei iluministe şi, prin aceasta, o sprijinitoare activă pentru realizarea progresului social, pentru desfiinţarea iobăgiei şi obţinerea drepturilor politice ale romînilor transilvăneni. Exponenţii Şcolii ardelene au făcut loc în opera lor unor elemente de gîndire raţionalistă alături de interpretarea istoriei naţionale pe planul larg al întregii comunităţi a poporului romîn. Spiritul iluminist e prezent îndeosebi în scrierile lui Micu, prin afirmarea dreptului la libertate a maselor ţărăneşti, iar la Maior prin combaterea dogmei «infailibilităţii» papale [96] si orientarea certă spre gîndirea şi practica laică în viaţă. Combativ şi neîngăduitor cu clerul, P. Maior e un spirit critic, la care concepţia spiritualistă, deistă, se împleteşte pe alocuri cu unele nuanţe de gîndire materialist-mecanicistă. Trăsăturile comune operei acestor autori, cu toate limitările ei istorice, dezvăluie influenţa gîndirii iluministe a epocii. în unele cazuri,

reprezentanţii acestei mişcări culturale dep
la evenimentele concrete ale istoriei poporu
« la înrîurirea naturii asupra sufletului uman. Ş
ideologică antifeudală, militantă pentru d
tului raţionalist în interpretarea istoriei şi vi
ecoul luptei maselor romîneşti pentru liber
clerici, nu au putut exprima în operele l
gîndire materialistă coexistă cu atitudine
faţă de regimul feudal al Imperiului hab

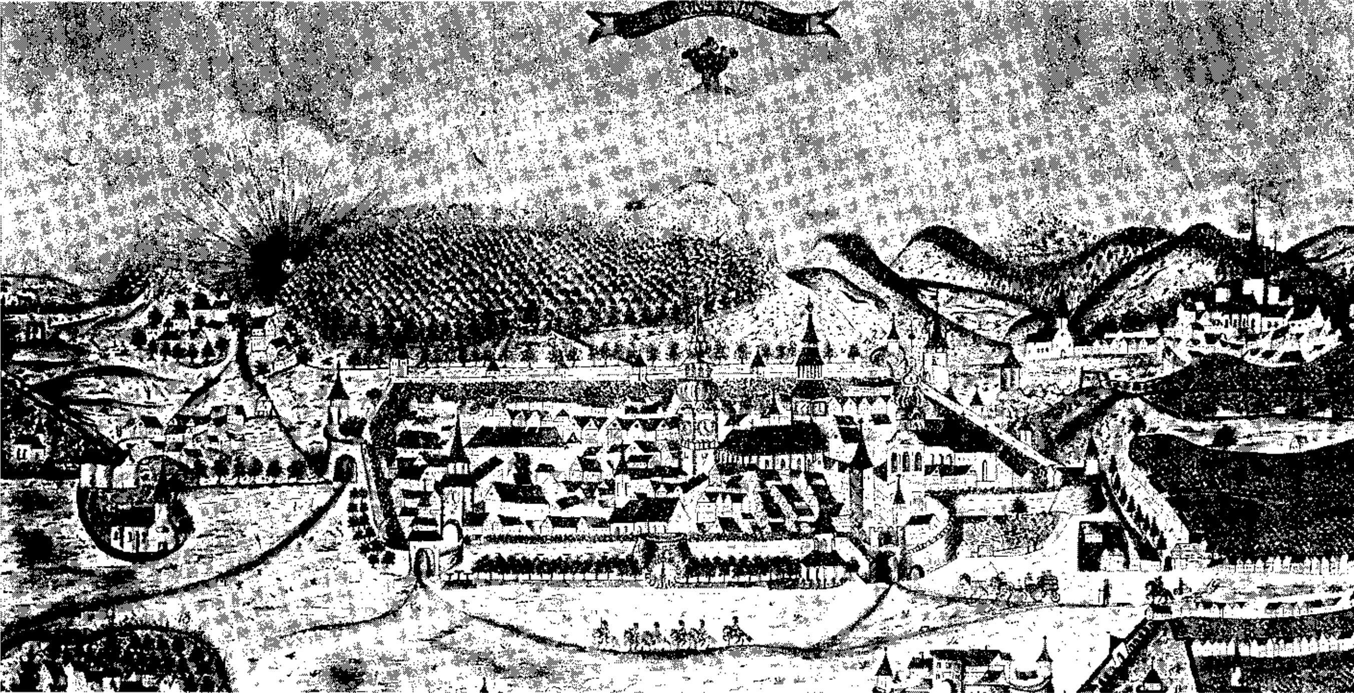
Pe plan cultural însă, o dublă acţiu
între cele trei ţări romîne. Schimburile de
culturii din Transilvania în Moldova şi Ţara
rian) — contribuie la înflorirea culturii d
cu romînii transilvăneni; în timp ce ecou
vania contribuie la dezvoltarea literaturii
populaţiei romîneşti.

Lupta pentru o limbă literară în sl
totodată — atît în Transilvania, cît şi în
contribuind la unitatea politică a romînilo
limii reacţionare. în această luptă, în ca
sociale a ţărănimii cu ideeă de unitate n
fruntaşii vieţii politice şi culturale: N. Bălcе
Al. Russo, Gh. Lazăr, G. Bariţiu, S. Băr
si a istoriei naţionale se întîlneşte aici cu
o viaţă naţională liberă, împotriva prejud

începuturile mişcării teatrale rom
al XVIII-lea, mai ales din primele decen
aceeaşi tendinţă de penetraţie a culturii în p
ziei. Ca şi teatrul german sau maghiar —
a Curţii din Viena în timpul Măriei Tere
teatru romînesc găsesc un climat favorabil
de dezvoltarea capitalismului.

Este firesc ca romînii din Transilva
naţionale în viaţa socială, rolul importan
naţionale. Dar începuturile teatrului romî
Astfel, după cum s-a văzut, istoricul g
despre existenţa unei comedii pastorale
acestei date, cu ocazia unei nunţi în medi
teatru din Transilvania în limba romînă e
Vodae tragedice expres sa, compusă în prea

In ceea ce priveşte începuturile tea
intîrziere a mişcării teatrale în raport cu
de Carpaţi. Este adevărat că unele man
secolului al XVIII-lea, în cadrul *teatrulu*



F/£ /05. — *Vechiul oraş Braşov,*

apărea decît în deceniile al 3-lea şi al 4-lea ale veacului al XIX-lea, în legătură cu afirmarea ideii de unitate culturală şi politică a romînilor.

Această întîrziere a afirmării teatrului romînesc în perioada începuturilor şi a dezvoltării lui ca instituţie şi mişcare cultural-naţională organizată în comparaţie cu mişcarea teatrală din Moldova şi Ţara Romînească şi cu teatrul celorlalte populaţii — minorităţi naţionale — se datoreşte unor cauze istorice obiective. în primul rînd, trebuie menţionată starea de inferioritate politică-socială în care era ţinută naţiunea romînă în cadrul cunoscutei « *unio trium nationum*». De aici, un ritm mai lent în dezvoltarea modernă a burgheziei romîne în comparaţie cu burghezia naţionalităţilor minoritare privilegiate; în al doilea rînd, se constată starea socială precară a unei mari părţi din populaţie, la care se adaugă şi lipsa sprijinului din partea acelor elemente din sinul populaţiei în măsură să-1 acorde. Bariţiu, animatorul mişcării cultural-naţionale din Transilvania la mijlocul secolului trecut, făcea încă în timpul activităţii sale publicistice de la Braşov, constatarea: « Pe cînd în capitalele ţărilor vecine, între 1832 şi 1837, teatrul romînesc înaintase atît că, pe lîngă cel franţuzesc său italian, se prezenta şi el de două ori pe săptămînă, pe atunci (. . .) abia se făcu lă Blasiu cel dintîi început, iar la 1838 se făcură de asemenea începuturi şi în Braşov»[98].

în fine, amintim drept o condiţie limitativă dependenţa istorică a culturii romineşti de ortodoxie — mai puţin concesivă faţă de orice formă de înnoire culturală, implicit teatrul, spre deosebire de biserica catolică şi cea protestantă, care, prin specificul activităţii şcolare organizate, foloseau elemente teatrale în acţiunea lor propagandistică.

E locul să observăm totodată că, pe planul mişcării teatrale, se constată o permanentă înrîurire reciprocă între populaţiile conlocuitoare din Transilvania, avînd la bază comunitatea de relaţii şi interese economic-culturale ale burgheziei în perioada de accentuare a luptei antifeudale. Dar un factor de incontestabilă valoare pentru afirmarea teatrului romînesc

din Transilvania este legătura cu dramatu
prin contact direct sau prin ecourile act
devine această interpenetraţie culturală, î
în 1842, că legătura cu provinciile sud-car
valoarea patriotică a acestei apropieri, măr
poate adormi în romînii din Transilvan

rs Teatrul şcolar din Transilvania are
£• pe linia Reformei calvine şi luterar
Plaut şi Terenţiu prin reprezentaţii în lir
şi *jocurilor de carnaval* construcţii dramat
generale a Reformei luterane spre o cult
lului al XVI-lea, drama şcolară părăseşt
scrisă şi reprezentată în limba naţiona
formei cu vădită tendinţă de propagand
de prozelitism în slujba fiecăreia din c
a tineretului.

Un moment hotărîtor pentru teatr
regulamentul liceului german din Braşo
torul Reformei luterane în Transilvania,
şcolii erau obligaţi a da anual cîte două
institutae habeantur»^[100]. Reprezentaţii
1542 (Braşov), 1542 (Bistriţa), 1572 (Sil
excepţia liceului din Braşov, nici una c
nu prevede obligativitatea reprezent
Spectacolele şcolare, care se dădeau
sfîrşitul carnavalului, aveau loc în localu
pretoriumul (primăria) din oraşele: Bra
Sibiu, sala consistoriului la Sighişoara. E
de breslele acestor oraşe[101]. Dar interes
festările teatrului şcolar se afirmă şi în c
demnitari[102]. Braşovul a fost centrul ac
şcolar german (se menţionează 38 de titl
gioase jucate pînă la începutul secolulu
şi tot aici s-a reprezentat şi prima pi
unui autor autohton: *Nunta lui Adam c*
rectorul din Sibiu Mihael Pankratius,

[99] *Galeta Transilvaniei,* 1842, nr. 93.
[100] **Y,** Teutsch, *Die siebenbiirgisch-săchsischen*
1543—1788, în *Monumenta Germaniae Pedagogica,* VI
[101] E. Filtsch, *Geschichte des deutscben Theaters*
Archiv des Vereins fiir Siebenburgiscbe Landeskunde, Sib
[102] Se citează faptul că eruditul comite Valent
kenstein, literat şi sprijinitor al artelor, recomand
sibian să se reprezinte unele piese din Terenţius

făcut să iasă la iveală contradicţiile din sinul feudalismului pe linie religioasă (unitarieni, nobili calvini, precum şi catolici). Pe lîngă unele drame, care par a fi creaţiile vestitului maestru pantofar Hans Sachs din Niirnberg sau simple imitaţii ale acestora *(Saul,* 1645; *Romulus,* 1668; *împăratul Iulian,* 1679 etc), se cunosc o serie de piese scrise sub impresia principalelor evenimente ale vremii. Printre acestea, trebuie menţionată traducerea germană a lucrării lui Martin Rinckart *Indulgentiarius confusus,* lucrare scrisă pentru a celebra victoria lui Luther asupra adversarului său catolic Tetzel (1683); de asemenea, drama hamburghezului Johann Rist: *Germania devastată şi doritoare de pace,* inspirată din războiul de 30 de ani, precum şi piesa unui autor transilvănean necunoscut, *Transilvania, care a fost pedepsită de Dumnezeu cu duşmanii care au jefuit-o şi prădat-o pînă în ^iua de a%i,* compusă şi reprezentată în 1673, după mai mult de un deceniu de la invazia turcilor în Transilvania.

Merită a fi reţinut faptul că pe scena liceului german din Braşov s-a jucat în anii 1677 şi 1687 — într-o traducere după versiunea prezentată de «comedianţii» englezi ce ajunseseră pînă la Praga — drama lui W. Shakespeare *Titus Andronicus.*

în 1713 — după o activitate de 170 de ani —, teatrul şcolar german e interzis însă printr-un ordin al prim-pretorului Braşovului,sub motivul îndepărtării elevilor de la studii şi alunecării lor pe linia unei conduite imorale.

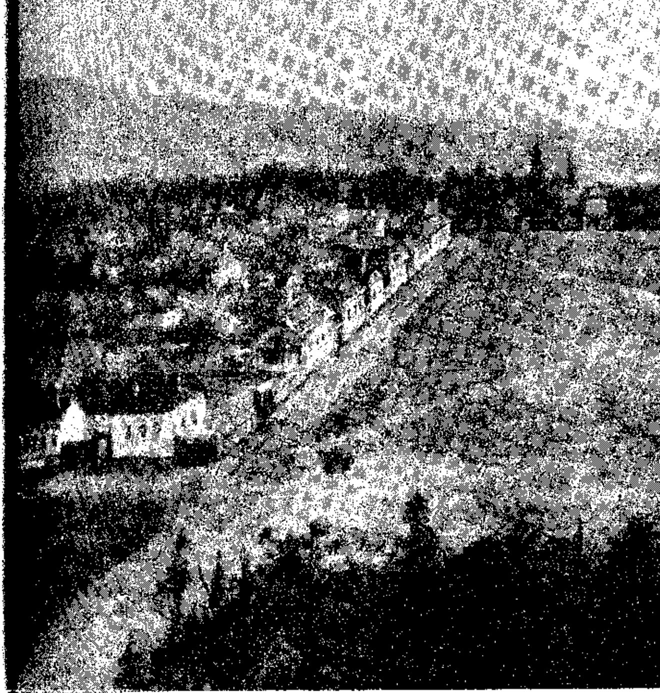
în acelaşi timp, o dată cu revenirea asupra interdicţiei ordinului iezuiţilor în Transilvania (1715), încep să se desfăşoare reprezentaţii pline de fast în colegiile iezuite, ca instrumente de prozelitism catolic, *«pro propaganda fde».* Se semnalează astfel la Sibiu în 1721 reprezentarea unei piese alegorice, cu zeităţi antice şi personificări abstracte (Spes, Dolus), *Nunta geniului Transilvaniei cu epoca de aur,* care se încheie cu preamărirea guvernatorului austriac, dovedind astfel strînsa legătură între catolicism şi statul habsburgic Spectacolul cuprindea elemente de balet *(Saltus metalicorum, Saltus Fortunae),* un *Chorus,* precum şi un interludiu muzical — avînd ca subiect general cucerirea «lînei de aur» de către Iason. Asemenea reprezentaţii în şcolile iezuite au avut loc pînă în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. La Mediaş au fost jucate în limba latină drame scrise de elevi, tineri nobili maghiari: *Pelopidas* (1755) şi *Bogoros* (1756); la Bistriţa, piesa *Filiusprodiguus apatri discedens* (1756), primită cu răceală de burghezia germană; în fine la Timişoara, elevii liceului iezuit joacă în anii 1771—1772 o dramă istorică, *Cyrus,* şi o pastorală alegorică, *Dramation Pastoritium.*

în liceele piariste şi franciscane din Cărei, Timişoara, Sighet, teatrul şcolar a avut de asemenea o epocă de înflorire în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. Un rol important a jucat în acest sens colegiul franciscan din Şimleul Ciucului, unde s-au reprezentat 90 de piese, din care unele în limba maghiară, înfăţişînd scene şi personaje din viaţa poporului şi mareînd chiar unele accente de critică a societăţii feudale. O activitate bogată pe linia teatrului şcolar au avut colegiul reformat din Tîrgu-Mureş şi cel din Aiud, acesta din urmă (unde s-au jucat piese de Moliere şi Voltaire) contribuind la înfiinţarea teatrului din Cluj.

Cuprinzînd, alături de dialoguri dramatice şi piese istorice şi religioase, elemente muzicale şi coregrafice, teatrul şcolar poate fi considerat drept precursor al mişcării teatrale organizate în mediul populaţiei romîne, maghiare şi germane.

Teatrul în şcolile

O în mediul populaţiei romîneşti, începuturile teatrului şcolar au întîmpinat aceleaşi



transilvăneană, totuşi politica expansion
Curtea imperială de la Viena — transfo
catolicizare, extinzînd în toate şcolile în

Constrînşi astfel a frecventa liceele
constant necesitatea unui învăţămînt în limb
presiunii ungurilor, care — după «dieta
limba maghiară în instituţiile de stat. Co
naziile şi colegiile catolice audiau deci cu
turi ale episcopului Inochentie Micu, al
lărgi problema şcolară pe planul impli
rilor politice şi libertăţilor culturale ale
rămaseră fără efect.

în această situaţie, elevii romîni
şcoli pe plan cultural. Astfel puternica
rămas limitată la activitatea colegiilor
culturii germane sau maghiare. Populaţia
afirmat în această direcţie, contribuind la m
Elevii romîni au cunoscut tehnica repre
ei înşişi în avantajul culturii romîneşti, f
teatrale un public intelectual din afara şcol
lui M. Halici, ctitorul Colegiului refor
din Grăştie, care pe la mijlocul secolulu
marea elementelor romîneşti în spectaco

Furca, Vaida ş.a.[103]. Totodată unele şcoli confesionale catolice au profesori şi elevi romîni. Alături de patronul ordinului piariştilor din Timişoara, la liceul piarist înfiinţat în 1790 figurează ca profesori: Cosa Iacob şi Al. Tămîian, romîni din .Banat, cu studii făcute la Roma, iar elevii dau răspunsuri în limba romînă la serbările şcolare şi la corurile din biserica romînă unită[104].

Cea dintîi încercare de a crea un teatru romînesc cu un început de relativă stabilitate are loc la gimnaziul din Blaj, la care fusese numit director Gr. Maior în 1754, după transformarea şcolii catolice în gimnaziu. Om de mare cultură, care făcuse studii la colegiul *De propaganda fide* din Roma, doctor în filozofie şi teologie, Gr. Maior a susţinut cu burse la învăţătură pe elevii fruntaşi ai şcolii (G. Şincai, S. Micu-Clain şi P. Maior) în cadrul *Fundaţiei şcolarilor din Blaj,* înfiinţată de el în acest scop. Aici s-a luptat cu perseverenţă pentru întemeierea «primei scene stabile romineşti», după expresia lui G. Bariţiu. Datele relatate de numeroase izvoare arată că în anul 1755, pentru întîia oară, teatrul şcolar îşi extinde activitatea dincolo de obişnuita sferă limitată la publicul de profesori şi elevi. Blajul devine acum un adevărat centru cultural şi naţional. Aici activitatea culturală pulsează într-un ritm mai accentuat decît în alte şcoli romineşti. Alături de unele presupuneri cu privire la un spectacol în limba romînă, care ar fi fost jucat la Blaj la mijlocul secolului al XVIII-lea, trebuie menţionat turneul elevilor din Blaj cu o *comoedia ambulatoria alumnorum* în localităţile apropiate. Grupul de elevi, constituit într-o adevărată trupă de actori, costumaţi în haine după obiceiul comedianţilor *(in vestibus, veluti ad comedias inducuntur, induti sunt),* reprezentau pe rege, purtau un baldachin *(tabernaculum in quattor columnis),* înfăţişau doi episcopi latini, doi îngeri, purtînd podoabe de sticlă strălucitoare, un sceptru regal, însoţit de un *timpanator,* un gornist, un stegar, un etiopian şi doi ţigani (care formau orchestra),

[103] Şt. Mărcuş, *Thalia romînă,* Timişoara, 1946, p. 76.

[104] B. A. R.P.R., Secţia manuscrise, fond. St. Mărcus, dos. 10, 1541/1934.

Fig. 108. — Clădirea şcolii din Blaj.



constituind în totul o *comoedia ambulator*
romineşti; regele, susţinut pe un fel de cat
popular, în timp ce *cursor-\x* buciuma
organizat de Gr. Maior, avînd ca « regizo
La Sebeşul Săsesc şi Vinţul de Jos, publi
admiraţie manifestarea teatrală a actorilo
de 80 de florini. în fine, o a doua reprezen
imperial (generalul A. Buccov) în 1761, c
cu programul serbării.

Blajul rămîne şi mai departe centru
teatrale date de elevi. Astfel, în 1825 — du
narului — se reprezintă în refectoriul şc
care constituie un adevărat succes pentru
tîrziu, cu ocazia onomasticii rectorului şc
de elevi cu mica piesă în versuri a lui
în genul tablourilor dramatice ale timpu
principal personaj o păstoriţă, jucată în tr
de o rezistenţă clasică minunată, sînt v
limbă, ca inspiraţie, alături de ale lui As
în 1833, jucînd-o în cadrul şcolii cu ocaz
(Egloga întru ??iărirea prealuminatului şi prea

Dorinţa de a face teatru încolţită î
tcamna anului 1831. în seminarul teologic
din Cluj, care văzuseră pe ascuns cîteva
rîrea de a face şi ei teatru. Succesul obţi
şi jucată, fără costumaţie, numai în pre
această acţiune, dînd cîte o « nebunie de
printre care un rol activ a avut *studiorum p*
rector, elevii au cerut sprijinul protopop
cu care Bariţiu pleacă la Sibiu pentru a p
sărbătorilor de la sfîrşitul anului 1832. Ast
din elevi şi tineri intelectuali, diletanţi în
hotărîţi a da spectacole care să lărgeasc
1832—1833 au loc deci reprezentaţiile c
public alcătuit din canonici şi profesori, fu
şi o serie de fruntaşi ai oraşului. Teatr
Neuhauser, dar nu avea un repertoriu for
reprezentaţiei *Egloga pastorală,* prin traduc
T. Cipariu şi I. Rusu. Din 1833 pînă în 18
toriul seminarului cu ocazia sărbătorilor
zentarea piesei *Mureşeanul* în 1835, preced

[105] A. Lupeanu, ***Un** început de teatru rominesc ambula*
in Transilvania în 1755, în *Societatea de 77uine,* Cluj, 192
nr. 26, p. 520-521.

[106] « Actorii erau daco-romani, publicul era form
din profesori, din elevi şi studenţi. Decoraţiile erau alb
făcute din pînză ţesută de mîinile romîncuţel

naţii, semnificativă prin fondul ei patriotic, în care deplîngerea «înstrăinării» şi suferinţelor poporului e însoţită de un sentiment de încredere şi speranţă, prevestind simbolic vremuri mai bune. Această acţiune de trezire a conştiinţei naţionale a romînilor din Transilvania are un incontestabil ecou în cercurile populaţiei romîneşti din Blaj, dar pare a fi provocat şi oarecare rezistenţă din partea guvernatorului Ardealului, Banffi.

Astfel se conturează evoluţia teatrului şcolar, a cărui sferă de acţiune trece dincolo de cercul restrîns al producţiilor sale spre alcătuirea primelor trupe de diletanţi. Teatrul de diletanţi romîni va depăşi caracterul repertoriului de esenţă religioasă — asimilînd treptat elemente folclorice său reprezentînd mici drame educative, traduse din literatura dramatică străină — ceea ce indică începutul procesului de laicizare.

Fig. 11

Plecarea lui Bariţiu la Braşov în anul 1836, unde este şi unde editează în 1838 cele două foi, *Galeta de inima şi literatură,* duce la o scădere a activităţii diletanţi activitatea încă vreo doi ani, dînd reprezentaţii în prezen în acelaşi timp, Bariţiu organizează la Braşov o soci mulţi ani după aceea cîte o piesă « mai uşoară» la sărbă tatea diletanţilor braşoveni va da o reprezentaţie cu de G. Bariţiu din literatura dramatică germană, cu c *Suspinul,* semnificativă pentru valoarea conţinutului ei.

Ceea ce contribuie la valorificarea activităţii teatral este înţelegerea rolului educativ al teatrului, pe de o p ideologic şi cultural cu celelalte ţări romîne, pe de alta « şcoala moralului», « postulatul lumii cei (sic !) înţelep inimii şi deschiderea minţii »[130].

Iacob Mureşanu este timp de aproape trei decenii c şcolare ale elevilor liceului romano-catolic din Braşov, manifestări trebuie amintită serbarea liceului din iulie romîni cu coruri şi piese muzicale, precum şi reprezenta s-au jucat două piese cu subiect biblic, *Iosif şi fraţii săi*

Pe lîngă activitatea diletanţilor din Blaj şi Braşov, elevilor şcolii romîne din Arad la afirmarea teatrului ro Aradul poate fi considerat ca centru cultural al romînilor

brie 1812 îşi începe cursurile, sub conducerea l
are un corp didactic pregătit, din care fac
Goldiş, Andrei Pap, Patrichie Popescu, G
Paul Iorgovici, Ioan Trăileanu, Petre Varg

În cadrul activităţii elevilor preparandi
spectacol în limba romînă are loc la 27 febru
preocuparea pentru teatru apare şi în activit
Al. Gavra, profesor timp de mai bine de o j
diale, participant activ la acţiunea intelectu
la 1848 (el a publicat cronica lui Şincai în 1
carea dramatică *Monumentul Şincai-Klainic*

C Teatrul german. Spre deosebire de teat
J • năzuinţa de afirmare a unei dramaturgii c
Transilvania nu are tradiţii autohtone, ci a
tîndu-se de la început sub influenţa drama
pătrunderii formaţiilor dramatice austriece
de penetraţie şi întărire a culturii germane sus
îndeosebi, teatrul german nu are un caracte
ambulante, cu un repertoriu iniţial compus
tice, la care se adaugă spectacolele de mario
(Sibiu, Braşov) şi beneficiind de concursul

Lupta împotriva formelor de teatru i
tărilor spectaculare în care elementul domina
vania de numele unor actori ce reprezintă a
doua jumătate a secolului. Se menţionea
Bodenburg[112], care a jucat la Sibiu (1762—
făcea parte şi I. H. Brockmann, ulterior unul
actor al teatrului vienez. Anton Dominic Cre
teatrale, a activat între 1770 şi 1775 în acele
piese ale sale, devenind apoi în Austria un
Hilferding, conducătorul unei trupe comp
1777—1778 la Timişoara şi la Sibiu, cu *E*
Beaumarchais, cu unele tragedii de Voltaire
critica teatrală germană prin revista *Theatra*

Continua încurajare a trupelor germa
a favorizat, între 1770 şi 1800, activitatea trupel
figura lui Christian Ludwig Seipp, personali
secolului al XVIII-lea[113]. Originar din Renan
literară şi serioasă ţinută morală, actor şi re
alcătuit un repertoriu de calitate, asigurînd
şoara între 1781 şi 1783 şi la Sibiu între
prima clădire a teatrului german, ridicată

A adus o contribuţie importantă la istoria teatrului din Transilvania prin publicarea a două volume de amintiri, în care-şi descrie turneele; sufleorul trupei sale, Peter Kriegsch, a fost primul istoriograf al teatrului sibian[115]. Din repertoriul lui C. L. Seipp, care cuprindea circa 100 de piese şi prelucrări, fac parte opere ale lui Goethe *(Clavigo),* Schiller *(Hoţii, Intrigă şi iubire, Don Carlos),* Shakespeare *(Hamlet, Machbeth, Henric al IV-lea),* Moliere *(Avarul, Tartuffe),* comedii de Goldoni, dramele lui Holberg, piese de Leisewitz şi Klinger. Cînd C. L. Seipp pleacă din Sibiu, o dată cu mutarea guvernatorului la Cluj, teatrul pierde cea mai bună şi mai devotată parte a publicului său.

Dar încă din 1770 apare la Sibiu un concurent al teatrului dramatic: trupa italiană de operă condusă de Livio Cinti, care, venind de la Bucureşti, dă spectacole la Sibiu pînă în 1773. De fapt, opera începuse mai de mult a fi cultivată în Transilvania, graţie iniţiativei episcopului Pachatich din Oradea, unde se afirmă în 1764 ca dirijor precursorul lui Mozart, Karl von Dittesdorf, autor al operei de succes *Maghiarul cinstit,* reprezentată pe scenele din Ungaria[116]. De altfel operele, operetele şi vodevilurile vor face parte de aici înainte din repertoriile trupelor de teatru. Mozart este compozitorul preferat; în 1791 se reprezintă la Sibiu şi Timişoara *Răpirea din Serai,* iar în 1796 la Timişoara şi în 1798 la Sibiu *Flautul fermecat.* Tot în această perioadă se întîlnesc trupe ambulante germane şi în alte oraşe: Cluj şi Arad (1786), Mediaş (1773), Oradea (1795), Braşov, unde viaţa teatrală se va dezvolta din ce în ce mai mult.

în ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, procesul de cristalizare a teatrului german din Transilvania intră într-o fază nouă. Trupele ambulante se transformă treptat în echipe stabile pe scena teatrelor din Sibiu, Timişoara şi Braşov, dar repertoriul lor oscilează între dramaturgia clasică de valoare (Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller) şi mediocrele drame sentimentale confecţionate de Kotzebue, Iffland şi contemporanii lor austrieci, care cîştigă teren în dauna teatrului clasic. Apăsătoare e în acest timp şi intervenţia cenzurii vieneze, care, îngrijorată de progresul ideilor revoluţionare în imperiu după revoluţia franceză şi de eventuala lor răspîndire prin teatru, ia măsuri restrictive pentru controlul repertoriului. Pe baza decretului *Instrucţiuni pentru principalii de teatru din oraşe mai mici,* nici o piesă nu poate fi reprezentată, dacă nu a fost jucată de cel puţin două ori după 1791, nici un discurs, prolog, sau improvizaţie adăugate textului aprobat, nu sînt îngăduite; nici o dramă cu subiect din timpul revoluţiei franceze nu este admisă. Semnificativă în acest sens este interdicţia piesei lui Ernst Buri, *Ludovic Capet sau asasinarea regelui france^,* la Timişoara, în 1793[117].

Dezvoltarea activităţii depinde şi de existenţa unor localuri de teatru. G. Bodenburg jucase ia Sibiu în barăci de seînduri. Abia în 1768 consilierul Moringer amenajează o sală de teatru în casa sa (lîngă palatul Brukenthal), dar cînd în 1784 el nu mai îngăduie « comedianţilor» folosirea clădirii, aceştia se refugiază din nou într-un hambar situat deasupra bolţilor măcelăreşti din Piaţa Mică. Numai în 1787, graţie iniţiativei tipografului Hochmeister, se cumpără şi se transformă vechiul «turn rotund» din incinta oraşului în prima clădire de teatru german din Transilvania, comparabilă cu cele mai reuşite edificii teatrale din Germania. Rezolvarea problemei unui local de teatru a preocupat şi pe membrii Consiliului orăşenesc german din Timişoara chiar de la apariţia primelor trupe ambulante. în urma hotărîrii de a se clădi «o casă pentru comedianţi» în 1761, pe baza demersurilor

[115] P. Kriegsch, *Nachrichten von dem Zustande der Scbaububne %u Hermannstadt im Grossfiirstentum Siebenbttrgen bis %u™ I^a⌒re 1789,* Sibiu, 1789.

[116] Vezi J. K. G. Spazier, *Cari von Dittesdorfs Lebens-gegeben von. . .,* Leipzig, 1801.

[117] Piesa a fost jucată totuşi peste doi ani de « principalul» Felder, o dată cu *Mărie Antoinette,* la Braşov (E. Filtsch, *op. cit.,* p. 584).

populaţiei de naţionalitate romînă şi sîrbă, se înalţă clădirea C
populaţiei greco-ortodoxe din Timişoara), în interiorul căreia
trupei de teatru o sală specială. Distrusă de incendiu în 1766, cl
formată, datorită eforturilor comune a celor două consilii oră
şi a servit drept sediu al teatrului pînă în 1873, cînd a fost dărîm
trupelor ambulante pentru găsirea unui local au dus în 1794 la
bal oferită de comerciantul S. Abraham.

Dacă în perioada iniţială a dezvoltării teatrului german rar
toni care să participe la activitatea scenică (Johann Friedel, 1751
născut în Timişoara, plecase definitiv în Austria), în ultimele dou
permanenţi, originari din oraşele Transilvaniei: Ignatz Schille
teatru din Timişoara (1727), Johann Gerger din Braşov, directo
pînd din 1793, sibianul Martin Hutenmayer (1804) şi alţii. Ger
Sibiu între 1810 şi 1821, iar în stagiunile de iarnă va juca cu tr
pînă în 1818, cultivînd şi spectacolele de operă, la care partic
Marecalschi-Rothenfels, care, originară din Sibiu, după o străl
Paris, se întoarce în patrie. Activitatea lui Gerger contribuie, în
gerea relaţiilor dintre teatrul german şi populaţia romînească di

Stabilizarea continuă a vieţii teatrului garantează continuit
tăţire a realizărilor scenice. Astfel, după Fr. Herzog, care a co
între anii 1820 şi 1831, urmaşul său Theodor Muller (1831—184
antreprenor şi director de teatru din prima jumătate a secol
acestuia, scena timişoreană cunoaşte o epocă de înflorire; activita
şoară şi în alte oraşe: Sibiu (1832—1833 şi 1837), Braşov (183
ceea ce îl face să se intituleze, la un moment dat, « director a
şoara, Sibiu şi Bucureşti».

începînd din 1834, conducerea teatrului din Sibiu este pre
tate a lui Herzog şi Muller, de către actorii Philipp Notzl şi
fruntea acestei scene pînă la 1848 (ultimul avînd o trupă german

Cu privire la repertoriul teatrelor din Sibiu şi Timişoara
datorită obiceiului de a se publica la sfîrşitul stagiunilor, sub
«almanahuri» sau «jurnale» de teatru, cuprinzînd titlurile
se constată că în primele patru decenii ale secolului al XIX-lea s
pănitoare a repertoriului jucat la Viena: alături de dramaturg
Schiller, Goldoni, piese de Kotzebue, Raupach, von Collin, Gril
include după 1820 drama fatalistă romantică *(Schicksalsdram*
Al. Dumas şi E. Scribe, pe lîngă producţii muzicale (italiene, fr
zintă şi creaţii muzicale autohtone: patru opere ale sibianului
1794 şi 1798), *Braconierii* de J. Wachmann (1832) şi *Coliba din*
Dramaturgia autohtonă este prezentă prin piesa istorică a lui Sim
Familia Huniade, jucată de C. L. Seipp la Braşov în 1794, după
slava, şi simultan pe mai multe scene germane din Ungaria, prin d
Hans Benkrer sau îngropat de viu (premiera în 1825), *Cavalerii*
Traian şi Loghin sau Cucerirea Daciei, scrise sub influenţa lui Sha
german.

F. Liebhardt, *Temesvarer Theater im 18. Jahrhundert,* Neuer Weg, din 6 ...

Teatrul maghiar. Pe linia afirmării culturii iluministe din Transilvania, au loc în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea primele manifestări organizate ale teatrului maghiar. Năzuinţa de a crea o dramaturgie în limba maternă este una din formele de exprimare ale luptei antihabsburgice pentru cultură şi literatură duse de populaţia maghiară în perioada de afirmare a relaţiilor de producţie capitaliste. Teatrul maghiar are tradiţii mai vechi; printre acestea trebuie amintite manifestările teatrului şcolar, reprezentaţiile nobiliare (la Cluj, de pildă, se joacă în casa contesei Gyorgina Banffy în anul 1765, *Procesul lui Apollo cu Venus),* precum şi activitatea de pionier a lui G. Felvinczy (spre mijlocul secolului al XVIII-lea, acesta dădea reprezentaţii improvizate la sate).

Premisele unui teatru maghiar stabil în Transilvania sînt multiple. în primul rînd, trebuie menţionate cele dintîi traduceri din literatura dramatică universală între anii 1770 şi 1792. Astfel, se traduc comedii de Plaut, Terenţiu, Moliere; în 1772, Teleki Aden traduce *Cidul*, iar din deceniul al nouălea datează prima versiune maghiară a tragediei lui W. Shakespeare *Kichard al II-lea,* datorată lui Aranka Gyorgyi. Un sprijin efectiv pentru statornicirea interesului pentru teatru a fost înfiinţarea *Societăţii teatrale aiudene* în 1791. în fine, trebuie menţionată acţiunea intelectualităţii progresiste care, la dieta din 1790—1791, îşi concentrează principalul efort pentru propăşirea culturii şi a literaturii în limba maghiară. Din mijlocul acestei intelectualităţi se desprinde amintita figură a lui Aranka Gyorgyi, care formulase ideea înfiinţării unei societăţi transilvănene pentru cultivarea literaturii maghiare, a editării de manuscrise originale şi a întemeierii unui teatru la Cluj. Iniţiativa lui Aranka urmărea să încetăţenească şi în alte oraşe preocuparea şi gustul pentru teatru, prevăzînd obligaţia actorilor din Cluj de a da anual reprezentaţii şi în alte centre din Transilvania, în special la Tîrgu-Mureş.

Fig. 112. — Placa comemorativă a primului spectacol în limba maghiară, la Cluj.

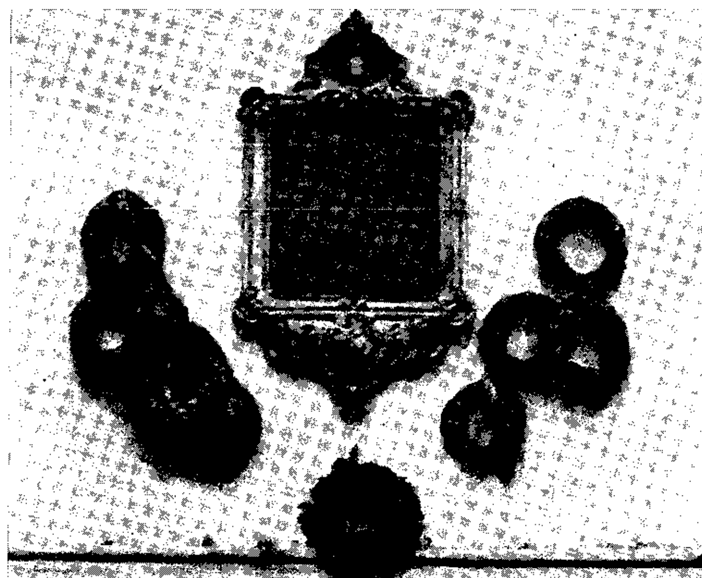




Fig. 11

Momentul principal al afirmării mişcării teatrale maghiare
XVIII-lea îl reprezintă data inaugurării teatrului din Cluj (1792
Wesselenyi, nobil cu idei înaintate şi adversar al culturii din c
se pun bazele unei activităţi teatrale organizate, după planuri
realizare constituie în fond împlinirea năzuinţelor nobilimii d
care, sub influenţa ideilor iluministe, vedeau în teatru un mijlo
Din primul moment, teatrul clujean trebuie să-şi asigure piesele r
ceea ce, în condiţiile timpului, constituia o serioasă dificultate, di
cetate a cenzurii şi a preferinţei pentru teatrul străin a nobilimii
intelectuală, elemente din mica nobilime şi tineretul şcolar urm
marea noii literaturi. Majoritatea pieselor cuprinse în repertori
traduceri din literatura universală sau lucrări originale din dram

Pentru a asigura activitatea unui teatru permanent, una
o constituie organizarea unei trupe stabile, alcătuite din elem
un real nivel artistic al spectacolelor. Prima generaţie de actori a te
din rîndurile foştilor interpreţi ai teatrului şcolar. Succesul lor

teatrul din Cluj de la 1792, avînd chiar rolul conducător între anii 1794 şi 1808 în organizarea şi îndrumarea teatrului, precum şi în orientarea realistă a interpretării. Lui i se datoreşte valorificarea tragediilor lui Shakespeare în teatrul clujean din această perioadă.

În perioada anilor 1792—1821, teatrul din Cluj a contribuit la afirmarea dramaturgiei maghiare, pregătind dezvoltarea ulterioară a artei scenice. După această perioadă, conducerea teatrului clujean reflectă interesele comercialiste ale burgheziei; actorii, intelectualitatea democrată, noul public au fost nevoiţi să lupte împotriva tendinţei mercantiliste a directorilor-antreprenori, pentru a putea menţine activitatea scenică în slujba idealurilor înaintate. Înzestrarea localului cu mijloace tehnice moderne a îngăduit reprezentarea unor piese care reclamau o montare dificilă, iar vizita unor personalităţi artistice, ca Erkel, Liszt, Ruzieska, au dat un impuls culturii muzicale, trezind interesul publicului pentru reprezentarea operelor muzicale la Cluj. Premiera teatrului clujean a constituit-o o operă în limba maghiară compusă de Joseph Ruzieska.

Între anii 1828 şi 1834 se constată o sensibilă îmbunătăţire a repertoriului dramatic. Prima importantă dramă maghiară cu caracter istoric, *Bank Ban* de J. Katona, este reprezentată în anul 1834. În fine, o dată cu începutul celui de-al cincilea deceniu, apar o serie de piese cu subiecte din viaţa poporului, de exemplu *Soldatul fugit* de Szigligeti, jucată şi în oraşele de provincie, şi chiar — în versiune romînească — la Braşov. În măsura în care dramaturgia se orientează către viaţa poporului, ea reclamă simplitate în grai şi caracterizări şi o tratare realistă. Cultivarea stilului de joc realist a fost sprijinită şi de apariţia criticii de teatru, prin cronicile publicate în periodicele din Transilvania, care recomandau interpretarea naturală, simplă, sobră, lipsită de patos exagerat. Articolele lui Vorosmartyi, Eotvos şi Bajza, reprezentînd o poziţie ideologică-artistică înaintată, pun accentul pe problema dramaturgiei progresiste şi a realismului în arta interpretativă.

Una din realizările importante ale teatrului din Cluj între 1821 şi 1850 este lărgirea activităţii sale prin organizarea turneelor în oraşele din provincie. Tîrgu-Mureş este centrul favorizat, dar la seria oraşelor mai importante vizitate de trupa clujeană — Oradea, Satu-Mare, Arad, Sibiu, Braşov, Alba-Iulia,— se adaugă şi numele unor localităţi mai mici: Aiud, Turda, Baia Mare, Haţeg, Zlatnâ, Sighet etc. Ansamblul teatrului din Cluj nu a jucat în secuime, ci mai ales în oraşele cu populaţie germană, în special la Sibiu şi Braşov, unde mare parte din public se recrutează din burghezia săsească şi romînească.

Importanţa artistică-educativă a turneelor este incontestabilă. Turneele teatrului din Cluj au favorizat crearea condiţiilor necesare pentru înfiinţarea ulterioară a altor teatre de limbă maghiară (Oradea, Tîrgu-Mureş, Arad).

Legăturile teatrului romînesc cu cel maghiar // german

Dezvoltarea teatrului diferitelor naţionalităţi din Transilvania are loc în condiţiile unei interacţiuni permanente, vizibilă îndeosebi în perioada de începuturi ale manifestărilor teatrale. Ideile iluminismului şi lupta pentru afirmarea limbii literare materne au stat la temelia dezvoltării teatrului romîn, maghiar şi german. De aceea, teatrul romînesc din Transilvania, care îşi avea baza în lupta poporului romîn pentru libertate şi independenţă naţională şi urma exemplul acţiunii politice-culturale a romînilor din Moldova şi Ţara Romînească, se dezvoltă în raporturi apropiate cu teatrul maghiar şi german. Apropierea se face simţită pe căi diferite: construirea primelor localuri de teatru (Arad, Oraviţa), atragerea publicului romînesc, prin reprezentarea unor piese cu subiecte romîneşti în limba

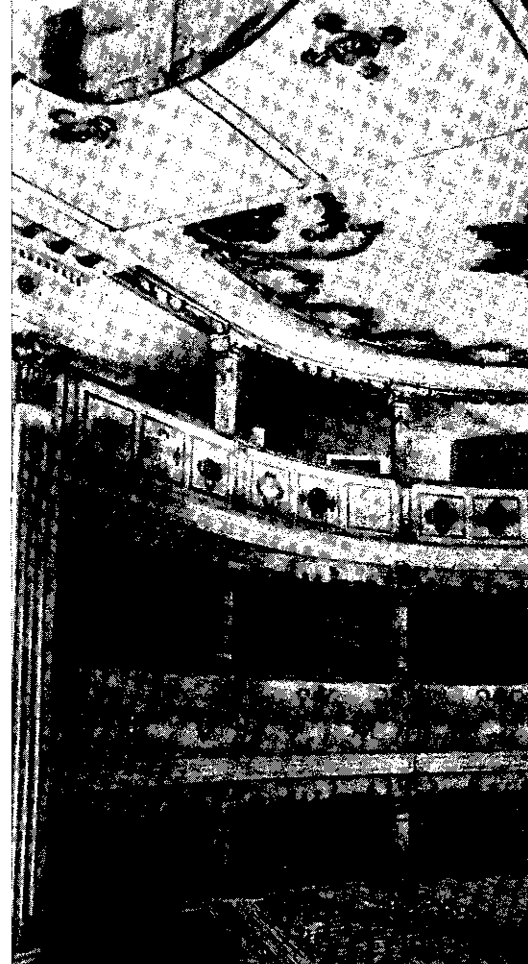


Fig. 114. — Teatr

Primele localuri de teatru. Una din fo
în lupta burgheziei transilvănene, fără de
construirea primelor localuri de teatru.

Teatrul din Oraviţa a fost clădit în anii
cianţilor şi muncitorilor mineri romîni, de
cu concursul protopopului greco-ortodox
şi al funcţionarului imperial al minelor,
figurează şi numele bănăţenilor Costa şi Io
şi alţii[119]. Oraviţa avea tradiţia unei mai
avusese loc aici o serie de spectacole impro
din Tigvanul Mare. Iniţiativa deschiderii
duce la colectarea sumei de 5 133 de florin
variate categorii sociale: muncitori, mese
curînd printr-un împrumut la 8 631 de fl
lucrările construcţiei în calitate de *baumei*
breslaşilor din Oraviţa, Ciilota şi a ţăranil

lui Francisc I şi a împărătesei Carolina Augusta, după ce prima reprezentaţie avusese loc la 1 iulie, jucîndu-se piesa *Die beschaemte Eifersucht (Gelozia umilita)* de Johanna Franul von Weisenthurm. La 10 octombrie se reprezintă drama lui Fr. Ziegler *Der Lorbeerkrant^ (Cununa de lauri)* sau *Die Macht des Geset^es (Puterea legii)*[120]. Ridicat din iniţiativa fruntaşilor burgheziei romîne cu sprijinul intelectualităţii[121], teatrul din Oraviţa a adăpostit de-a lungul anilor activitatea trupelor romîne, maghiare sau germane, locale sau venite în turnee.

în ceea ce priveşte teatrul din Arad, construit din iniţiativa lui Iacob Hirschl, cercetări recente arată ca plauzibilă data clădirii sale în acelaşi an cu teatrul din Oraviţa (1817), contrar unei inscripţii care îl situa în 1820. Aceasta întrucît la începutul anului 1818 a avut loc un spectacol romînesc dat de diletanţii şcolii preparandiale, precedat de un spectacol german şi urmat mai tîrziu de reprezentaţiile unor trupe germane şi maghiare. De altfel, în protocoalele actelor consistoriale *(Protocola Consistorii Aradiensis* din 1818) se află declaraţiile directorului proprietar, care se obligă a da în fiecare an, cît va trăi, o reprezentaţie de beneficiu Comitetului preparandial din Arad[122].

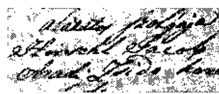


Fig. 115. — Registrul de protocol care menţionează scrisoarea de aprobare a spectacolului în limba romînă din 1818, la Arad.

Reprezentarea unor piese cu subiecte din viaţa poporului romîn, în limbile romînă, maghiară şi germană. Legăturile teatrale dintre romîni şi celelalte naţionalităţi din Transilvania apar evidente şi în reprezentarea în limba maghiară sau germană a unor piese cu subiecte din viaţa poporului romîn, precum şi în încercarea de a trezi interesul publicului romînesc pentru activitatea trupelor străine prin spectacolele date în limba romînă. Interesul vital al trupelor de teatru germane şi maghiare care activau în centrele cu populaţie romînească compactă (Braşov, Sibiu) impunea reprezentarea unor piese în limba romînă.

La Braşov nu exista trupă de diletanţi romîni la începutul secolului al XIX-lea, primele reprezentaţii în limba romînă fiind date de trupe străine. încă din anii 1815—1818, trupa germană a lui J. Gerger manifestă tendinţa de a atrage la spectacolele ei şi pe locuitorii romîni ai oraşului, prin reprezentarea în limba romînă a comediei lui Kotzebue: *Vecinătatea periculoasă*[123]*. Cu acelaşi obiectiv, C. Heiser scrie în 1816 o tragedie în 5 acte: *Traian şi Loghin sau Cucerirea Daciei,* inspirată din imaginile de pe Columna lui Traian, pentru a fi reprezentată de una din trupele germane din Braşov: J. Gerger, Uhle sau E. Kreibig. Refugiul boierimii şi al unei părţi din burghezia romînă la Braşov în timpul mişcării revoluţionare a lui Tudor Vladimirescu din 1821 însufleţeşte activitatea teatrală locală în limba romînă. Circa 12 000 de boieri şi comercianţi din Ţara Romînească se refugiaseră la Braşov şi în Ţara Bîrsei. Pentru ei vine la Braşov şi trupa italiană de operă (primadona Catalani cîntă

[120] R. S. Molin, *110 ani de la ridicarea teatrului din Oraviţa,* în *Banatul,* 1926, nr. 26 şi urm.

[121] întemeierea teatrului a fost consacrată prin statutele *Asociaţiei montanistice orăveţene a teatrului de diletanţi* în 1837, iar clădirea lui a fost treptat lărgită cu săli festive etc. Ulterior, zugrăvirea decorurilor a fost completată de pictorul romîn D. Turcu (vezi ... *Anuarul liceului din Oraviţa,* 1931 — 1932).

[122] Dr. Th. Botiş, *op. cit.,* p. 354-355; S. Alterescu, *Care este cea mai veche clădire de teatru din România,* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* 1959, nr. 1.

[123] Eug. Filtsch, *Geschichte des deutscben Tbeaters in Siebenburgen,* în *Archiv des Vereins fur Siebenburgiscbe Landeskunde,* voi. 23, Hermannstadt, 1890, p. 310.

« nec plus ultra») ; între 3 mai şi 15 iulie 1822 au loc 11 repre[...]nează *Bărbierul din Sevilla*[124]. Pentru publicul romînesc al B[...] acelaşi an, o trupă germană condusă de Josephine Uhlrich, [...] (Hoftheater) din Sachsen-Weimar, prezintă baletul *Fuga bo[...]neşti (Die Flucht der Bojaren),* evocînd momentele recente d[...] anunţat în program şi în limba romînă cu litere cirilice. Un a[...] menţionată de N. Filimon în romanul *Ciocoii vechi şi noi* pen[...] Bucureşti, joacă în limba romînă piesa lui Kotzebue *Ceasul de[...]* refugiaţi lă Braşov. Aceeaşi piesă a fost reprezentată la Braş[...] de ansamblul teatrului maghiar din Cluj, rolurile principa[...] Patko şi Farcas.

Reprezentarea în limba romînă a unor piese cu subiect[...] atrage publicul romînesc la spectacolele date de trupe germa[...]tuie, în această perioadă, iniţiative izolate sau inedite. Obi[...] toate oraşele cu masivă populaţie romînească: Braşov, Sibi[...] — scrie istoricul ungur Vita Zsigmund —, trupe maghiare, î[...] pentru a scăpa de aceasta, doresc să atragă la spectacolele l[...] scop, ele dau spectacole în limba romînă sau spectacole în [...] dansuri romîneşti»[125]. Dramaturgi diletanţi maghiari se ins[...] încă de la începutul secolului al XVIII-lea; astfel se menţio[...] stat din Aiud existenţa în manuscris a unei piese despre Mihai [...] de asemenea o dramă şcolară piaristă cu subiect romînesc, [...]

O piesă însă care redă un episod istoric în cadrul relaţi[...] sud-dunăreni (personajele principale fiind un prinţ al Transilvaniei, Almaric, şi Elizena din Bulgaria, mireasa lui), folosind elemente folclorice (cîntece, costume, dansuri), este *Etilena din Bulgaria* sau *Pădurea Sibiului,* scrisă de Johanna Franul von Weisenthurm şi jucată în limbile germană, romînă şi maghiară la Braşov, Cluj, Aiud, Oradea, Lugoj de peste 100 de ori, începînd din primii ani ai celui de-al III-lea deceniu şi pînă în 1870. Critica teatrală îşi exprimă satisfacţia atît pentru piesă, cît şi pentru jocul artiştilor; cronicarul, A. Varady din Oradea, este de părere că « actorii s-au distins prin aceea că au imitat bine portul şi felul de viaţă valah»[121], iar Vita Zsigmund menţionează că piesa făcea parte din repertoriul teatrului maghiar din Cluj, care a reprezentat-o la Aiud în 1828, completînd-o cu dansuri romîneşti din Ţara Haţegului[128].

Fig. [...]
zena [...]

Din cel de-al patrulea deceniu al secolului trecut au rămas o serie de mărturii cu privire la apropierea

[124] I. Lupaş, *Cum trăiau boierii romîni la Braşov,* în *Ţara Bîrsei, Braşov,* 1932, 'nr. 3, p. 200-202.

[125] Vita Zsigmund, *Magyar* **szineszet** *Nagyengeden, 1828 ban* (Teatrul maghiar în 1828 la Aiud), în *Erdelyi museum,* XL, 1940, p. 53 şi urm.

[126] Bitay Arpad, *Egy român targya piarista iskolai drama,* 1722.

[127] G. Bogdan-Duică, *I. Barac,* Bucureşti, 1933, p. 33.

culturală teatrală romîno-maghiară. Astfel, la Braşov, trupa lui Pályi Elek îşi anunţa întotdeauna reprezentaţiile în trei limbi: maghiară, germană şi romînă. în anul 1840, directorul trupei, care făcuse şi un turneu la Bucureşti, dă mai multe reprezentaţii în limba romînă: cîteva comedii de A. V. Kotzebue, printre care *Pustnicul din Fromentera,* o comedie maghiară, iar la 17 decembrie — fapt cu deosebire semnificativ — se joacă vodevilul lui I. Eliade Rădulescu *Serbarea cîmpenească,* cu menţiunea pe afiş că piesa a fost jucată de aceeaşi trupă la Bucureşti.

În ceea ce priveşte schimbul cultural-artistic prilejuit de turneele teatrale, se relevă activitatea trupei lui Th. Muller, al cărei turneu la Bucureşti în 1833 a avut ca urmare desprinderea unor elemente din ansamblul său, care s-au încetăţenit în capitala Ţării Romîneşti, punîndu-se în slujba teatrului romînesc: capelmaistrul *Johann Wachmann,* care va lua conducerea secţiei muzicale a Şcolii filarmonice în 1835, compunînd în cariera sa muzica pentru vodevilurile lui C. Caragiale şi pentru propriile-i vodeviluri *(Triumful amorului etc),* şi C. Ranftl, actor din trupa lui Muller, care va^ deveni regizor la *Filarmonica,* unde va activa în strînsă colaborare cu C. Aristia.

Legăturile teatrului romînesc din Transilvania cu mişcarea teatrală din Moldova şi Ţara Romînească

y Legăturile culturale cu cele două Principate Romîne, care se bucurau de o relativă / • independenţă politică, fac ca teatrul transilvănean să fie purtătorul unui mesaj de luptă pentru libertatea naţională şi socială a romînilor din Transilvania. Sub acest raport, el se dezvoltă sub influenţa culturii din Moldova şi Ţara Romînească, operele dramatice ale lui V. Alecsandri, C. Negruzzi, C. Caragiale, prilejuind treptat o adevărată împrospătare a mişcării teatrale din Transilvania. .

Personalitatea culturală care a contribuit atît la definirea obiectivelor mişcării teatrale transilvănene, cît şi la stimularea relaţiilor culturale cu celelalte ţări romîne, a fost G. Bariţiu, Evocînd activitatea pionierilor teatrului romînesc din Transilvania, în condiţiile inevitabilei lui întîrzieri, G. Bariţiu subliniază în primul rînd rolul teatrului în cultivarea limbii naţionale, precum şi funcţia lui educativ-morală. « Sub denumirea de teatru, ei (pionierii), nu sciură să înţeleagă altceva decît o *şcoală a moralei, cultivării şi învăţării limbii*»[129], scrie el, reluînd o idee similară promovată de Eliade şi Asachi în aceeaşi perioadă. Funcţia cultural-artistică a limbii romîne, în sensul afirmării naţionale, e de asemenea pusă în valoare. « Cînd vei căuta bine, tinerimea de atunci (deceniul al treilea şi al patrulea ale secolului trecut — *N.ns.)* nici că se zbuciuma în mod atît de naiv pentru înfiinţarea teatrului, decît din simpla ambiţiune că *să arate romînilor şi neromînilor* că limba romînă este frumoasă, că ea încă are dreptul la viaţă şi la cultură, că ea şi pe atunci cutează să iasă în public în auzul lumii ce pretinde a fi cultivată»[130]. Bariţiu a intuit totodată, îndărătul problemelor limbii literare, şi substratul politic al afirmării naţionale în cadrul începuturilor teatrale, prilejuind în foile *sale: Galeta de Transilvania* şi *Foaie pentru inimă, minte şi literatură* o permanentă legătură între cultura romînească din cele trei ţări surori.

Bariţiu acordă o atenţie deosebită publicaţiilor de istorie, limbă şi literatură, precum şi ecourilor culturale din Moldova şi Ţara Romînească, făcîndu-le loc permanent în paginile foilor sale literare. Rînd pe rînd, el menţionează apariţia *Baladelor populare, & Doinelor şi lăcrămioarelor* lui V. Alecsandri, ca şi a unor « bucăţi teatrale şi traduceri foarte interesante», exprimîndu-şi regretul că nu există un singur librar care să se ocupe cu «importarea acestor producte» [131].

[129] *Galeta Transilvaniei,* din 2 decembrie 1853. *loc. cJ.*

Informaţiile asupra vieţii teatrale d
din Transilvania pentru menţinerea t
publicaţii editate de G. Bariţiu, *Foaie*
ecouri din activitatea teatrului moldove
piese originale, care marchează etapele
ce se precizează primele ei valori literar

Începuturile teatrului romînesc d
în condiţiile istorice ale vieţii poporul
sului de treptată afirmare a soUdarităţ
Interese comune în manifestările artist
minorităţilor naţionale din Transilvar
reciprocă îri lupta antifeudală. începînd d
depăşeşte cadrul limitat al teatrului şco
la rîndul său, publicul romînesc se in
minînd alegerea unui repertoriu din c
reprezentarea lor în limba romînă în ce
celui de-al cincilea deceniu al secolul
o bună parte din actori au nume rom
populaţie romînească. Schimbul de va
din Moldova şi Ţara Romînească în Tr
tarea legăturilor ce pregătesc unitatea p

La sfîrşitul prezentării apariţiei
impun cîteva concluzii. După cum s-a
este un fenomen diferenţiat şi totodată
şi ideologiei naţionale, crearea teatrulu
ţări romîne îl cunosc. Ca fapt specific fiec
lui, numărul manifestărilor, răspîndire
se afirmă în condiţii mult mai grele d
manifestările de teatru şcolar din ac
lalte două ţări. Dar, cu toate aceste d
între Ţara Romînească, Moldova şi Tr
un bun prilej de întărire a legăturilor

Un fapt care atrage atenţia în prin
folosirea frecventă a denumirii *teatru n*
instituţia ca atare. O astfel de denumir
atragă atenţia publicului asupra spectaco
Nu este mai puţin adevărat însă că, prin
titlul de *naţionale,* întrucît se dau în limba
învăţămînt artistic propriu, interpreţii s
nală dată trupelor străine. Ele atestă c
lui şi pregătesc terenul pentru întemei
cu şcoala, presa, literatura, promovează
creării statului naţional romîn.

Perioada naşterii teatrului cult coin
de muzică (Elena Asachi, Alexandru I

(poeţii Văcăreşti, C. Conachi, V. Cîrlova, Gr. Alexandrescu, Gh. Asachi, I. E. Rădulescu). Are loc acum o schimbare sensibilă a opticii asupra culturii şi asupra artei; acestea nu mai sînt văzute ca elemente de delectare pentru clasa boierească, ci ca forme de manifestare spirituală care se adresează unui alt public, mai cuprinzător decît înainte şi dornic de teme şi subiecte noi. Ca atare, pătrund în literatură, artă, teatru, teme noi, dintre care multe oglindesc noua stare de lucruri. în acest climat de înnoire a preocupărilor şi năzuinţelor oamenilor de cultură, de lărgire a publicului, au loc naşterea şi afirmarea teatrului romînesc cult.

Un fapt caracteristic pentru teatrul romînesc este că, deşi se naşte relativ tîrziu, reuşeşte într-un timp scurt să se impună pe plan naţional şi să se integreze culturii europene. în primele patru decenii ale veacului al XIX-lea se ivesc primele lucrări dramatice originale, se iniţiază cele dintîi spectacole în limba romînă şi se înfiinţează primele şcoli de declamaţie şi muzică vocală, în care este pregătită o promoţie de tineri actori, adevăraţi pionieri ai scenei naţionale. Presa, prin articole de îndrumare teatrală şi cronici dramatice, consemnează şi comentează victoriile şi înfrîngerile. Toate aceste elemente apar aproape simultan; ele stau, bineînţeles, sub semnul începutului, sînt în curs de formare, de dezvoltare. Ceea ce trebuie reţinut însă este că teatrul original nu se naşte pe compartimente, ci întreg, ca o artă complexă, unitară, bazată pe conlucrarea mai multor sectoare.

O ultimă concluzie care priveşte valoarea artistică a primelor manifestări de teatru cult de la începutul secolului trecut: deceniul al patrulea încheie o etapă importantă, de eforturi eroice, care se bucură de succes mai mult ca acţiuni naţionale, mai puţin ca fapte de artă. Din punct de vedere estetic, în ciuda elogiilor insistente ale unor martori entuziaşti ai vremii, ele nu depăşesc nivelul unor spectacole de amatori. Perioada 1800—1840 este aceea a teatrului diletant, în drumul său spre profesionalizare, spre dobîndirea unui profil artistic. In etapa imediat următoare, aceea a avîntului revoluţionar prepaşoptist, se trece la lupta pentru perfecţionare, pentru continuitatea reprezentaţiilor, pentru un teatru care să fie treapta; spre întemeierea Teatrului naţional şi ridicarea lui la nivelul unui adevărat teatru profesionist.

i
i

Capitolul al VI-lea

TEATRUL
REVOLUŢ

Deceniul al cincilea al secolului trecut cunoaşte o p
revoluţionare antifeudale. în acest deceniu, contradicţiile d
din ce în ce mai ascuţite, lupta burgheziei şi a ţărănimii con
tîndu-se totodată lupta întregului popor pentru unitate şi ind
burghezo-democratică este actuală pentru ţările romîne, i
caracterizată de necesitatea înlăturării rînduielilor feudal
naţionale, de ideea unirii într-un stat naţional, de cucerirea l

Ţările romîne cunosc în această perioadă dezvoltarea
ceea ce sporeşte contradicţia dintre formaţia capitalistă născ
burghezie şi boierimea conservatoare, antagonismul dintre ţă
Extinderea meşteşugurilor orăşeneşti, formarea elementelor
facturilor şi a atelierelor bazate pe cooperaţia capitalistă,
marfâ pentru schimb, dezvoltarea comerţului, a oraşelor
începutul formării unei pieţi naţionale provoacă întărirea
sînul societăţii feudale în descompunere.

în Transilvania dezvoltarea economiei capitaliste, con
turarea privilegiilor nobiliare şi de desfiinţarea iobăgiei, est
anchilozant al breslelor şi, în mod special, de înlăturarea stă
a Transilvaniei de Austria. Lichidarea feudalismului în T
identitatea de interese dintre burghezia naţională şi ţărănim

Relaţiile feudale sînt, în al cincilea deceniu, o frînă
economico-sociale a ţărilor romîne. Burghezia — în contin
a-şi apăra: posibilităţile de dezvoltare economică, va
la conducerea politică. Calea pe care o putea urma burg
lismului, pentru contracararea intereselor boierimii era cea
trebuiau cîştigate însă toate păturile sociale interesate în
ţărănimea, care cerea: abolirea clăcii şi împroprietărirea, m

« în condiţiile specifice în care se aflau la mijlocul secolului al XIX-lea ţările romîne, sarcina înlăturării orînduirii feudale şi a înfăptuirii unităţii şi independenţei naţionale era deosebit de grea, căci îndeplinirea ei necesita nu numai înfrîngerea feudalităţii interne, ci şi sfărîmarea dependenţei feudale a Moldovei şi Ţării Romîneşti faţă de Poartă, a protectoratului ţarist asupra acestor ţări, precum şi înlăturarea dominaţiei Habsburgilor şi a feudalilor maghiari asupra Transilvaniei»[1].

Anii 1840—1848 se încadrează în epoca regulamentară, o epocă de progres în istoria Principatelor, cu tot caracterul reacţionar al Regulamentului Organic. Acum apar instituţii moderne similare în cele două ţări, se realizează uniunea vamală, se creează o bază economică comună. Dar epoca regulamentară a agravat contradicţiile de clasă dintre marea boierime conservatoare şi burghezia liberală, dintre marea boierime şi ţărănimea iobagă şi ă determinat intensificarea luptei de clasă şi a mişcării revoluţionare. Anii din preajma revoluţiei cunosc o creştere rapidă a mişcării antifeudale. Programul politic al burgheziei, organizată deja în partide, urmăreşte desfiinţarea privilegiilor boiereşti şi egalitatea în faţa legilor, eliberarea clăcaşilor şi a robilor ţigani, libertatea presei şi a întrunirilor, formarea unui stat naţional şi independent romîn.

Intelectualitatea din cele trei ţări romîne a avut un rol deosebit în răspîndirea ideilor înaintate. Oamenii de cultură, scriitorii, artiştii, pătura intelectuală formulează ideile cele mai avansate de critică socială, constituie partidele care au condus lupta revoluţionară, elaborează programe politice şi înfiinţează asociaţii, organizează conspiraţii revoluţionare. Cu cît ne apropiem de anul 1848, oraşele celor trei ţări cunosc o agitaţie revoluţionară crescîndă. Circulă memorii, pamflete, foi volante, manifeste, se enunţă programe revoluţionare, apar în presă articole militante care pregătesc revoluţia de la 1848, revoluţie care «a avut sarcina principală de a sfărîma orînduirea feudală şi a o înlocui cu orînduirea capitalistă »[2].

Cultura cunoaşte în aceşti ani o dezvoltare fără precedent. Acum se cristalizează ideologia: naţională burgheză, se dezvoltă spiritul enciclopedic, preocupările intelectualilor se diversifică, cuprinzînd o mare varietate de domenii, literatura şi artele încep să oglindească aspiraţiile poporului romîn, să devină expresia: ideilor revoluţionare, să înfăţişeze veridic realităţile romîneşti.

Deceniul al cincilea, cu toate contradicţiile sociale şi politice care se resimt şi în sînul mişcării culturale, înregistrează un salt calitativ în cultura romînească. Este etapa clarificării ideilor despre literatură şi artă, a accentuării caracterului lor angajat democratic, a oglindirii mai ample a realităţii naţionale. O deosebită importanţă o are deceniul revoluţiei de la 1848 şi pentru istoria teatrului. Ignorînd condiţiile concrete ale dezvoltării ţării noastre, unii istorici din trecut au socotit revoluţia $e la 1848 ca o revoluţie de import, ruptă de trecutul de luptă al poporului şi fără consecinţe pentru viitor. Aceiaşi istorici au fost unanimi în a stabili culturii — în general — şi teatrului — în particular — o paternitate străină, în a explica geneza acestuia prin spiritul de imitaţie. Legînd dezvoltarea culturii şi a teatrului în mod exclusiv de burghezia luată în ansamblu, unii nu sesizau că ceea ce era lipsit de originalitate în noua cultură se datora tocmai faptului că burghezia era încă de pe atunci « banală, fiindcă nu avea nimic original, originală numai în banalitatea ei, ea se tocmea cu propriile ei dorinţi. . . »[3]. Burghezia se va dovedi în evenimentele anului 1848 ca fiind o clasă «fără iniţiativă, fără încredere în sine, fără încredere în popor, fără chemare istorică.»[4]. În anii 1840—1848, în epoca revoluţiilor burghezo-democrate şi a rapidei

[1] *Istoria Rominiei,* voi. IV, Bucureşti, 1964, p. 24.
[2] *Ibidem,* voi. IV, p. 169.
[3] ... Edit. politică, 1959, p. 119-120.
[4] *Ibidem,* p. 120.

fărîmări a instituţiilor feudale, cînd pentru prima dată n
de masă, atrăgînd în arena politică, într-un fel sau altul, *to*
prin participarea la instituţiile reprezentative etc.[5] — teatrul
ideologică-estetică legată de idealurile sociale ale epocii, o
voltarea dramaturgiei naţionale ca o literatură constituită
diversitatea genurilor şi speciilor, o bază artistică creatoa
primei şcoli de teatru romînesc sub egida lui C. Aristia
artiştilor profesionişti. în aceşti ani se conturează figura a
concepţie despre funcţia socială a artei, despre rolul ei ed

Procesul de maturizare a teatrului este legat, ca între
deceniu, de vasta activitate socială care dinamizează anii pr
de caracterul contradictoriu al epocii. în teatru — ca în în
nou, revoluţionar, paşoptist, se resimte faptul că « nici un
de pînă acum n-â început printr-o uvertură atît de înălţă
din 1848»[6]. Această este perioada în care ţările romîne în
să încheie îndelunga perioadă feudală a existenţei lor şi s
le impune dezvoltarea capitalismului spre noi forme sociale
Ceea ce diferenţiază viaţa culturală din primele patru d
cea din deceniul al cincilea este însuşi modul de abordare
faptul că abia acum — în anii 1840—1850 — aceste prob
scară mult mai largă în literatura şi arta ţărilor romîne. De
constituie etapa în care activitatea socială şi culturală este
rînd de către intelectualitatea legată de aripa stîngă a burg
luţionare de către intelectualii romîni determină o nou
subînţelegem ori de cîte ori ne referim la *spiritul paşop*
pe principiile generoase ale revoluţiei franceze. în acest d
cea mai ascuţită pe care a cunoscut-o pînă acum în ţările ro
tiste, pledînd pentru reforme sociale, libertate politică, prog
însufleţesc ofensiva împotriva conservatorismului ostil influ
de valori sociale, împotriva «tradiţionalismului» moş
sau franţuzism.

Revoluţia de la 1848 — cu toate că înfrîntă pînă 1
vreme încercarea majoră de a îndeplini dorinţa de eliberare
un trai mai bun pentru măsele exploatate, care au susţinut
rimii şi a burgheziei trădătoare. «A trecut... un secol de cî
revoluţiei din 1848 au formulat programul lor de pre
de loc în acest program despre prefaceri cu caracter socia
un caracter burghezo-democrătic. Dar cele mai multe di
lor limitat, nu au putut fi traduse în viaţă, deoarece revolu
monia burgheziei. Aripa stîngă a burgheziei, în frunte
revoluţie, să ia drumul exilului.

Desăvîrşirea revoluţiei burghezo-democratice în R
sub hegemonia proletariatului, atunci cînd clasa muncitoare
celorlalte forţe populare, a cucerit un rol hotărîtor în via

[5] Vezi V. I. Lenin, *Opere,* voi. 20, Bucureşti, Edit. politică, 1959, p. 435.
[7] Gh. G... Bucureşti, ...

Chiar dacă nu şi-a atins obiectivele, revoluţia de la 1848 a răscolit profund conştiinţa maselor populare, a scos şi mai mult în evidenţă importanţa eliberării sociale şi naţionale, înscriind-o ca obiectiv principal al viitoarelor lupte. Unii istorici din trecut au avut o optică greşită asupra revoluţiei de la 1848 şi a fenomenelor de suprastructură corespunzătoare, pentru că nu au distins tendinţa principală a burgheziei naţionale, pentru că nu şi-au dat seama că burghezia reprezenta « nu interesele unei societăţi noi împotriva unei societăţi vechi, ci interesele înnoite în sînul unei societăţi învechite; ea se afla lâ cîrma revoluţiei nu pentru că avea poporul în spate, ci pentru că poporul o împingea din spate; era în frunte nu pentru că reprezenta iniţiativa unei epoci sociale noi, ci numai pentru că reprezenta nemulţumirea unei epoci sociale vechi»[8]. Rolul burgheziei în revoluţie este identic cu cel avut în dezvoltarea culturii: «...Revoluţionară faţă de conservatori şi conservatoare faţă de revoluţionari; neîncrezătoare în propriile ei lozinci, folosind fraze în loc de idei. . . »[9].

Anul 1840 aduce apariţia *Daciei literare* la Iaşi. Chiar dacă existenţa acestei publicaţii este extrem de scurtă, ea marchează un moment deosebit de important în dezvoltarea şi, mai ales, în unificarea aspiraţiilor romîneşti pe plan cultural, încă mult înainte de unirea politică. In paginile *Daciei literare* şi ulterior în *Propăşirea*[10] se militează pentru o literatură şi o artă nouă, ale căror izvoare de inspiraţie să le constituie istoria şi realitatea înconjurătoare. Ceea ce aduc nou în programul lor aceste reviste este ideea creării unei arte şi literaturi originale cu specific naţional şi unitar pentru cele trei provincii.

în anii de după 1840 — prin grăbirea ritmului de dezvoltare a capitalismului —, ia amploare interesul pentru progresul ştiinţific, dar, o dată cu interesul pentru ştiinţele pozitive, se accentuează şi cel pentru ştiinţele sociale şi îndeosebi pentru istorie. Bălcescu şi Kogălniceanu afirmă în istorie o concepţie înaintată, care serveşte maselor, trezirii conştiinţei naţionale, stimulării sentimentelor patriotice de independenţă naţională[11]. Lucrările lor din această perioadă[12] sînt menite să sprijine lupta revoluţionară, să creeze un curent de opinie publică asupra necesităţii reformelor sociale, să evidenţieze puternicele contradicţii de clasă ce există în societatea romînească. Tema istorică pătrunde şi capătă o mare circulaţie în literatură şi arta vremii. Subiectele din istoria naţională se încadrează în spiritul romantic şi în obiectivele ideologice ale paşoptiştilor. în primele drame şi nuvele istorice, în primele compoziţii picturale, ca şi în poemele de aceeaşi inspiraţie, se pot recunoaşte abuzul de fantezie, îndepărtarea de adevărul istoric, dar, pentru început, importantă şi semnificativă este prezenţa temei istorice, frecvenţa şi circulaţia ei în literatură şi artă, aportul său în sprijinul noilor idei şi reforme sociale. Preocuparea artiştilor epocii pentru subiecte istorico-patriotice şi portretistică este caracteristică tuturor domeniilor de artă. Subiectele istorice ale pictorilor revoluţionari concordă cu poeziile lui D. Bolintineanu şi Gr. Alexandrescu, cu nuvelistica lui C. Negruzzi sau dramele lui Gh. Asachi. Alegoriile lui Rosenthal (*România revoluţionară* sau *România rupîndu-şi cătuşele pe Cîmpia "Libertăţii)* îşi au un corespondent la fel de dinamic şi expresiv în *Deşteptarea Rominiei* de Vasile Alecsandri sau mobili-

[8] K. Marx şi F. Engels, *Opere,* voi. 6, p. 119.

[9] *Ibidem.*

[10] *Propăşirea* a fost editată de M. Kogălniceanu împreună cu Ion Ghica. Titlul fiind socotit «incendiar» de către cenzură, revista a apărut cu titlul *Foaie ştiinţifică şi literară.*

[11] Acum apar pentru prima oară colecţii de documente. M. Kogălniceanu editează în 1841 *Arhiva* [illegible] *dovei.* în 1845 apare *Magazinul istoric pentru Dacia.*

[12] N. Bălcescu, *Puterea armată şi arta militară de la întemeierea principatului Valahiei şi pînă acum* (1844); *Spătarul Ion Cantacu^ino. Postelnicul Constantin Cantacu^ino* (1845); *Despre starea socială a muncitorilor plugari* (1846); *Istoria romînilor sub Mihai vodă Viteazul* (începută în 1846 şi neterminată); M. Kogălniceanu, *Histoire de la Valachie* (1847).

zatorul *Deşteaptă-te romîne* al lui Andrei Mureşănu. Artele, în
mişcarea revoluţionară, urmează în cel de-al cincilea deceniu
Pictorii, dramaturgii, actorii, poeţii, în marea lor majoritate,
de mişcarea ideilor progresiste, de revoluţie, afirmînd în ac
artistică romînească originală în pofida tendinţelor conserva
în cel de-al cincilea deceniu, artele romîneşti merg cu insiste
a ieşirii din sfera diletantismului în pictură, teatru sau muzică.
cinţă a adaptării mijloacelor artistice de expresie la necesitatea
al unei arte care începe să oglindească fapte istorice naţionale ş
etapă a dezvoltării teatrului în anii premergători revoluţiei
prin faptul că se urmăreşte crearea unei dramaturgii originale
care să oglindească viaţă societăţii romîneşti, teatrul deven
cunoaştere a realităţii.

MOLDOVA

Dezvoltarea teatrului în perioada prerevoluţionară este c
/ • conservatorismului moşierimii, a politicii domnitorului ş
naţionale şi, nu într-o mică măsură, de luptă împotriva op
practic trupele de actori romîni — la început de diletanţi şi
înfruntat concurenţa trupelor străine, care, cu sprijinul oficia
maţia în teatru.

Dezvoltarea caracterului social, îmbogăţirea fondului
şi dramaturgiei naţionale fac ca în aceşti ani ocîrmuirea să re
împiedicarea prin măsuri oficiale a activităţii teatrului romî
interdicţiile ocazionale, arestările şi surghiunurile la mănă
brutale de stăvilire a teatrului naţional şi se dublează prin
trupelor străine în detrimentul trupelor romîneşti. Această a
tîrzie în circulaţie ă ideii că a juca teatru în limba romînă es
precum şi a prejudecăţilor faţă de « dispreţuită» tagmă acto

Opoziţia vehementă a paşoptiştilor faţă de formele trad
feudale face ca teatrul din anii 1840—1848, împreună cu lit
părăsească definitiv curţile şi saloanele boiereşti, să vină în
un rol important în promovarea idealurilor de libertate şi pro
paşoptiştilor, arta şi literatura au ca scop oglindirea realită
publicului căruia i se adresează. Din această conştiinţă izvora
tiştilor moldoveni, munteni şi transilvăneni.

Dezvoltarea culturii şi artelor cunoaşte în toate ţările r
prin programul politic de la 1840, prin programul cultural al
mişcării teatrale din toate ţările romîne. *Dacia literară* pleacă în
culturii romîneşti, a unei literaturi unitare. De aceea revista,
sale unificatoare încă din titlu, anunţă că va publica « proc
orice parte a Daciei», pentru stimularea literaturii romîne
vor vedea scriitorii moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni,
sale, cu limba sa, cu chipul său»[13]. Stimularea creaţiei litera

[illegible]



Fig. 117. — Vasile Alecsandri, membru în « triumviratul directoriala al Teatrului Național din Iași — 1840.

un obiectiv nou şi important al publicaţiei moldovene, care influenţează dezvoltarea literar-artistică a acestor ani. Atitudinea fermă împotriva tendinţelor de imitaţie a modelelor literaturii şi artei străine, ca şi împotriva traducerilor care nu pot constitui o cultură naţională, caracterizează activitatea conducătorilor *Daciei literare:* « Darul imitaţiei s-a făcut la noi o manie primejdioasă pentru că omoară în noi duhul naţional. Această manie e mai ales covîrşitoare în literatură. Mai în toate zilele es de sub teasc cărţi în limba romînească. Dar ce folos? că sînt numai traducţii din alte limbi, şi încă acele de ar fi bune! Traducţiile însă nu fac o literatură (...) Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sînt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitoreşti şi poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris fără să avem pentru aceasta trebuinţă să împrumutăm din alte naţii. Foaia noastră va primi cît se poate mai rar traduceri din alte limbi! compuneri originale îi vor umple mai toate coloanele»[14]. Din acest program se inspiră şi conducătorii teatrului din Ţara Romînească şi intelectualii transilvăneni. Dar în special teatrul moldovean îşi desfăşoară activitatea pe baza ideilor fundamentale ale programului *Daciei literare,* prin concretizarea acestora în programul de activitate al triumviratului care preia la 1840 conducerea teatrului romînesc din Iaşi, Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri.

Cele trei puncte programatice esenţiale ale activităţii teatrului romînesc (realizarea unui repertoriu original care să oglindească realităţile romîneşti, pregătirea perseverentă a unor buni actori profesionişti, transformarea teatrului într-o şcoală de educaţie cetăţenească patriotică), comune de altfel întregii mişcări teatrale din perioada discutată, arată că teatrul din Moldova intră, o dată cu anul 1840, într-o nouă fază de dezvoltare.

Directoratul C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri

Teatrul romînesc iese acum din sfera întîmplării şi cunoaşte forme de organizare menite să dea stabilitate şi consistenţă activităţii teatrale din Moldova. Acest lucru se întîmpla prin unificarea trupelor romîne şi franceze sub direcţia celor trei oameni de cultură (C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri), care vor îndruma de acum încolo — direct sau indirect — activitatea teatrului romînesc din această perioadă.

Contractul încheiat la 18 martie 1840 între directorii teatrului şi guvern pe timp de patru ani precizează condiţiile activităţii trupelor franceză şi romînă[15]. *Albina romînească* se grăbeşte să anunţe că «înaltul guvern, dorind de a aşeza pe o temelie statornică teatrul romînesc,

[14] *Dacia literară,* t. I, 1840, nr. 1, *Introducţie.*
[15] Articolul 2 al contractului arată că «antreprenorii se obligă a întreține o trupă de artiști dramatici se obligă de asemenea a ţine o trupă moldovenească şi se lasă la facultatea lor de a fixa numărul» — în Dosarul Postelniciei, nr. 976 din 1837, p. 89. Cf.

şi simţind că acesta n-ar putea niciodată înflo
cît ar fi în concurenţă cu cel francez, au hotă
ca, după pilda urmată şi în alte ţări, să uneas
ambele teatre sub o singură administraţie n
ţională»[16]. Dar trupa romînească este în
într-o situaţie de inferioritate faţă de cea fra
ceză, atît prin numărul reprezentaţiilor (75 fra
ţuzeşti şi 25 romîneşti), cît şi prin subvenţia
numai 200 de galbeni pentru trupa romîneasc
faţă de 600 de galbeni pentru cea francez
Formula unei singure direcţii a ambelor tru
are însă avantajul de a putea apăra mai les
interesele teatrului romînesc. Cei trei directo
desigur interesaţi în primul rînd în propăşir
teatrului romînesc, se simt obligaţi să precize
acest lucru şi să-şi mărturisească public inte
ţiile ce le au în privinţa acestuia: « Cît pen
teatrul romînesc, atît administraţia, cît şi tine
actori, pătrunşi de patriotica rîvnă de a for
sţena naţională, nu vor cruţa nici jertfe, n
ostenele, spre a cîştiga mulţămirea publicul
Piesele ce se vor reprezenta vor fi unele t
ducţii din autorii străini cei mai plăcuţi, alte
compuneri originale»[17]. Reprezentaţiile trup
romîneşti încep însă mai tîrziu decît cele
trupei franceze[18]. Dificultăţile întîmpinate
trupei şi asigurarea unor condiţii onorabile
lamentul pe care-l elaborează în pragul înce
în primul rînd, în direcţia disciplinării şi
cuprinde, alături de cîţiva actori, şi dileta
străini încă de spiritul de muncă colecti
mentează activitatea trupei, sînt precizate ob
învăţat se vor face cu rolurile în mînă, cel
lipsi de la o lecţie pentru un rol» va fi ame
ţine în scenă în neconformitate cu rolul, sa
elaborat ţine seama de dificultăţile pe car
ţilor romîni, dar şi de capriciile sau neglije

Stagiunea 1840—1841, precedată de cî
trupa franceză la 1 octombrie 1840 cu opera
colele trupei romîneşti, cu toate că anunţate

[16] *Albina romînească,* 1840, nr. 49.
[17] *Ibidem,* 1840, nr. 50. «*Înştiinţare teatrală*».
[18] Simţindu-se responsabili pentru această întîrziere, cei trei codirectori ai teatrului se adresează din nou opiniei publice pentru a se justifica. în 18 septembrie

brie 1840 cu comedia *Farma^pnul din Hîrlău* de V. Alecsandri. Trupa romînă are în frunte pe C. Caragiale. Actorul bucureştean se bucură de bunăvoinţa şi sprijinul publicului ieşean şi, cu ocazia spectacolului *Furiosul,* jucat de diletanţii moldoveni, face entuziasta declaraţie care-l angajează faţă de teatrul moldovean: « Cel mai puternic lanţ ce mă leagă către acest

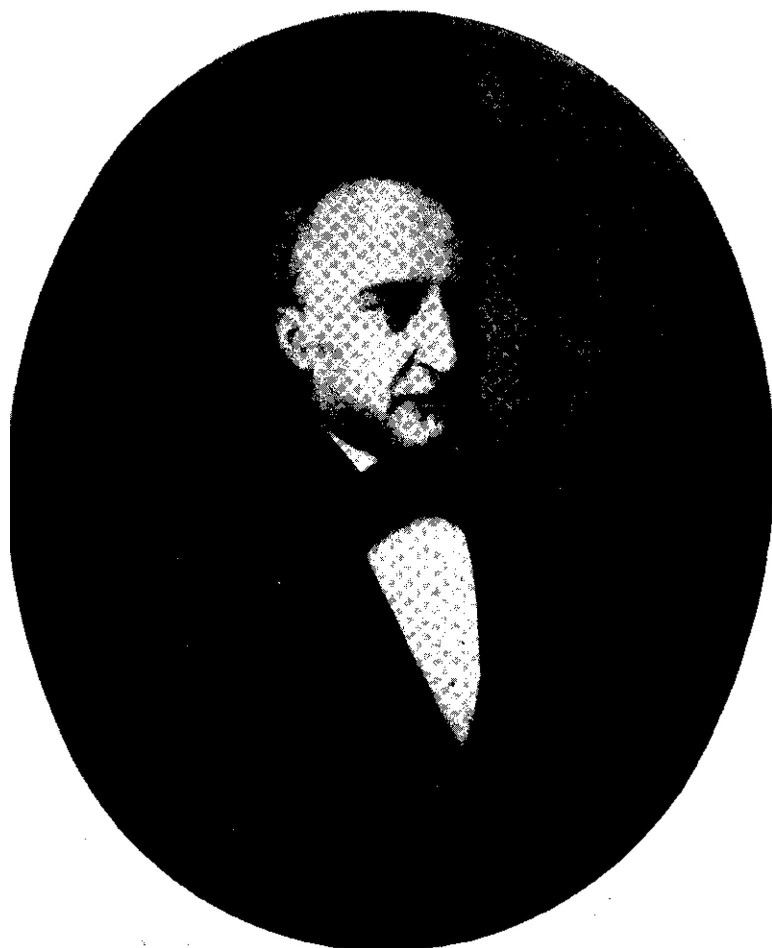


Fig. 119. —C. Negru%%i membru în «triumviratul directorial)) al Teatrului Naţional din Iaşi — 1840.*

aşezămînt este a mea mulţămire. Şi părăsind de astăzi titlul cosmopolitan, în veci mă fac moldovan»[21]. Alături de C. Caragiale apar Pandeli, Idieru, Greceanu, Pedilan, doamnele Smaranda, Mace, Puiheria, Langhina, şi diletanţi ca Burghilion, Boian sau Homiceanu. în această primă stagiune sub directoratul lui C. Negruzzi, M. Kogălniceanu şi V. Alecsandri, actorii romîni reprezintă *Orbul fericit,* dramatizare de M. Kogălniceanu (14 decembrie 1840), *Elevul conservatorului,* prelucrare de K<onst > N<egruzzi> (28 decembrie 1840), *înşelătorul înşelat,* comedie de A. . . V. . . (1 februarie 1841), *Leonil sau ce produce dispreţul* de C. Caragiale după Delmary (10 martie 1841).

Repertoriul trupei franceze conţine teatru de proză şi liric. Alături de *M-elle de Belle-Isle* sau *Therese* de Al. Dumas şi *Chef d'ceuvre inconnu* de Charles Laffont, figurează operele comice contemporane ale lui Rossini *(Bărbierul din Sevilla)* sau Auber *(Fra Diavolo).* Publicul artistocrat din Iaşi cunoaşte deci, la începutul deceniului al cincilea, prin spectacolele trupei franceze, repertoriul modern al teatrelor pariziene. Un public nou însă începe să fie atras de comediile originale sau de prelucrările scriitorilor romîni, chiar dacă jucate uneori cu stîngăcie de către diletanţii romîni. în stagiunea următoare spectacolele trupei romîneşti se împuţinează. Singurele spectacole demne de a fi citate sînt *Bădăranul boierit (Burghezulgentilom),* reprezentat la 31 decembrie 1842[22], cu cîteva zile înainte de a fi reziliat contractul direcţiei triumvirale, şi *Zgîrcitul (Avarul)* de Moliere, reprezentat la 16 martie 1842[23]. Noul contract îl obţine cîntăreaţa străină Măria Tereza Frisch, conducătoarea teatrului de operă germană, care preia direcţia teatrală în mai 1842.

începe o perioadă în care — după cum era şi de aşteptat — trupa moldovenească va fi neglijată. în anul 1842, actorii romîni dau doar două spectacole; în 1843, pînă în luna noiembrie, cînd este numit director al teatrului moldovean Al. Sturza, nu are loc nici un spectacol romînesc. Numirea lui Al. Sturza este determinată de nemulţumirea publicului pentru faptul că « Madama Friş nu urmează condiţiile contractului ce are încheiat cu cîrmuirea pentru ţinerea teatrului din capitalie, atît pentru păzirea bunei orînduieli, cît şi alegerea pieselor de reprezentaţie, iar mai ales pentru înfiinţarea unei trupe de actori moldoveni». De la Al. Sturza se aşteaptă « pe lîngă toate celelalte îmbunătăţiri cîte împrejurarea cere, înfiinţarea şi statorn
moldovene»[24].

Şi după ce Negruzzi, Kogălniceanu şi Alecsandri nu m
activitatea trupei romîneşti este mereu influenţată de opiniile l
Reprezentaţiile trupei moldovene reîncep curînd după numir
— la 17 noiembrie 1843 — cu comedia lui Moliere *Bădăranul bo*
joacă piesa lui Miclescu *Ionică, dragul mamei,* la 2 ianuarie 1844.
zentarea comediei originale a lui Alecsandri, *Cuconu Iorgu de la*

Fig. 1
Farm

dracului[25], urmată de comedia într-un act — tot de Alecsandri — *Spătarul Haţmaţuchi** şi comedia în două acte, prelucrare de Sion, *Hagi Uni de la Galat%*[27].

Stimulul dat dramaturgiei originale începe să se facă simţit şi pe scena teatrului moldovean sînt reprezentate pentru prima oară între anii 1844 şi 1848 piese originale ca *Iaşii în carnaval* de V. Alecsandri, *O repetiţie moldovenească* de C. Caragiale, *Băcălia ambiţioasă* şi *Jignicerul Vadră sau Un provincial la teatrul naţional* de Alecu Russo. Aceste piese intră, încă înainte de revoluţia de la 1848, în circuitul teatrului romînesc din toate provinciile şi constituie pentru acea vreme partea cea mai înaintată a literaturii dramatice naţionale[28]. Condiţiile în care activează trupa romînească în acest timp sînt dintre cele mai precare, dat fiind situaţia sa în raport cu trupa străină şi directoarea acesteia, Măria Tereza Frisch. C. Caragiale, în fond conducătorul artistic al trupei moldovene, este primul care revendică ieşirea

[25] Premiera a avut loc la 18 ianuarie 1844. în distribuţie figurau C. Caragiale, Greceanu, Idieru, Barageni, d-ra Homiceanu, d-na Mace, Teodoru, Sterian şi Costachi.

[26] Premiera a avut loc la 23 ianuarie 1844.

[27] Premiera a avut loc la 5 februarie 1844. în aceeaşi stagiune trupa romînească mai reprezintă *Fata cojocarului* (5 februarie 1844), *Soldatul moldovan* (6 martie 1844), *însurăţelul* (17 martie 1844).

[28] Circulaţia acestor piese în celelalte provincii romîneşti este determinată de tipărirea lor, uneori chiar înainte de reprezentarea pe scena teatrului ieşean.

Fig. 121. — Coperta comediei "Doua. femei împotriva unui bărbat, *publicată în* Repertoriul Teatrului Naţional din Iaşi, *1840.*

Fig. 122. — Coperta Orbul fericit, *publicată în* Repertoriul Teatrului Naţional din Iaşi, *1840.*

PEIIEPTOPffil

din lami.



' BOT* «EMEt '

•pinPOTIIU SiSSl BT*PBAT*



PEÎIEPtOPW

TBATPBJIM NA&I0NAJI

din lauri.

^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^

Rom<die *n do* «KTC, Tpadsc* de *A*'** 3M™*





Fig. 123. — O serată la curtea domnitorul

teatrului romînesc de sub tutela păgubito
poate fi acceptată situaţia existentă «cu 1
acrobaţi, nişte alchimişti, nişte artifiţie
patria lor şi criticau un norod pentru ospi
comedia într-un act scrisă în anul 1844
pe larg condiţiile în care jucau actorii r
A1. Sturza se retrage de la conducerea te
toarea Frisch. Aceasta, pentru a-şi apăra
zentanţelor diplomatice — austriacă, eng
1845, i se reziliază contractul[31].

[29] C. Caragiale, *Teatrul naţional în Tara Romîneas* Bucureşti, 1867, p. 7.

[30] Despre această comedie scrie M. Kogălnicea în prefaţa primei ediţii: «Repetiţia d-sale Caragi ne poate sluji pentru consideraţii destul de însemnat Intîi ea ne arată cu culoare atît de vie cît şi adevăra starea teatrului naţional sub direcţii străine. Al doil ea ne dovedeşte că nu vom putea avea actori romî pînă cînd nu vom avea un conservatoriu naţional, dorinţă pe care o vedem rostită şi de către fraţii noş de dincolo de Milcov; şi al treilea această piesă poa sluji de un document foarte important pentru viito cercetători a începutului teatrului naţional». *Noi iar noi,* Iaşi, 1845.

[31] Nici interventiile guvernului nu reusiseră s

Importanța stagiunii 1845 — 1846. Repertoriul original

O Teatrul romînesc iese de sub dominația trupei străine abia în stagiunea 1845—1846, ^• după ce guvernul reziliază contractul directoarei germane şi conducerea teatrului este preluată de către vornicul Tudorache Ghica. C. Caragiale plecase între timp la Bucureşti, dar absența lui nu s-a resimțit mult în trupa moldoveana, căci în acelaşi an se întoarce în țară, la Iaşi, Nicolaie Luchian, care studiase la Paris jocul unor actori de importanță europeană ca Lemaître sau Levassor. Preluarea trupei moldovene — chiar fără subvenție de stat — de către T. Ghica duce la resuscitarea activității teatrului romînesc[32]. Pentru prima oară în istoria sa, trupa de actori moldoveni dă într-o stagiune 60 de spectacole. La sfîrşitul acestei stagiuni, cea mai bogată în spectacole romîneşti de pînă atunci, G. Sion dedică sprijinitorilor teatrului romînesc un entuziast imn plin de recunoştință[33], în care face constatări îmbucurătoare pentru existența teatrului romînesc din Moldova. Numărul mare de spectacole din acest an este consecința sporirii publicului, « a obşteştii îmbrățişări», a dezvoltării gustului pentru cultură, a activității scriitorilor şi actorilor romîni. Fenomenul este din punct de vedere cantitativ concludent, dar adevărata sa semnificație ni se relevă analizînd conținutul acestei stagiuni[34]. Trupa moldoveana îşi începe stagiunea cu cîteva traduceri şi prelucrări[35]. Este un repertoriu mai uşor, util începerii grabnice a stagiunii, şi care pune mai puține dificultăți actorilor şi diletanților. Acest repertoriu oferă totodată posibilitatea pregătirii celei de-a doua părți a stagiunii în care vor fi reprezentate piese de seamă, originale şi din dramaturgia clasică universală. Acum se reprezintă pentru prima oară *Iaşii în carnaval* de V. Alecsandri (22 decembrie 1845), *Băcălia ambițioasă* de Al. Russo (11 ianuarie 1846), *Creditorii* şi *Un rămăşag sau O intrigă de bal mascat* de V. Alecsandri, *Jignicerul Vadră sau Provincialul la teatrul național* de Al. Russo (25 februarie 1846). Prezența atîtor opere cu un puternic caracter satiric, cu o mare capacitate de oglindire critică a moravurilor societății este dublată de spiritul romantic revoluționar al dramelor lui Schiller *(Robert, şeful banditilor* după *Hoții)* sau Victor Hugo *(Angelo, tiranul din Padua,* traducere de C. Negruzzi), ca şi de mereu actuala comedie molierescă, *Sganarel, doctor fără voie*. Acest repertoriu determină o preocupare sporită pentru calitatea spectacolului, pentru ridicarea nivelului artistic interpretativ. Cronicile şi documentele vremii arată că direcția teatrului se preocupă de înnoirea cadrului scenic al spectacolelor[36], de completarea trupei, de introducerea unor metode noi de muncă artistică, dar nu uită totodată să facă rezervele

[32] Contractul pe care-1 încheie T. Ghica pentru perioada 15 iunie 1845 — 15 iulie 1846 prevede o serie de măsuri concrete pe care dezinteresatul iubitor al teatrului național trebuie să le ia. Printre altele, T. Ghica se obligă să formeze o trupă de cel puțin 20 de persoane, să dea cel puțin 40 de spectacole romîneşti, să reprezinte cel puțin 7 piese noi pe lună, fiecare piesă « să fie decorată cu decorații noi şi potrivit cu sujetul piesei» (Arh. st. Iaşi, dos. Postelniciei nr. 978 din 1837, p. 58. Cf. T. T. Burada, *op. cit.,* p. 289-290).

[33] Cînd teatrul înfloreşte / Subt al publicului har, / Cînd cultura-şi dezvăleşte / A ei brazdă de zahăr, / Cînd obşteasca-mbrățişare / Ne deschide a ei comori / Şi revarsă încurajare / La romînii scriitori, / Noi, actorii, ce-n pruncie / Rolul duhului jucăm, / Drept recunoştință vie / Către cer să ne rugăm: / Să trăiască orişicare, / Pentru țară bine vrea, / Şi cei ce au plecare / Artele a-ncuraja î. . . / Şase zeci reprezentații / Cu acest imn să ia sfîrşit / Şi a obştei senzații / Cu urări să mulțămim /. Imnul naiv, dar entuziast, al lui G. Sion era dedicat « domnilor actori, traducători şi abonați ai teatrului romînesc» şi a fost cîntat — pe

spectacol al stagiunii, adică la 30 aprilie 1846.

[34] T. Codrescu consemnează că «în anotimpul acesta teatral, scena romînească se pare că începe a se mai întrema prin nemerita alegere a pieselor, a persoanelor, a bunei direguiri şi a decorațiilor, cărora noua zugrăvire favorizează foarte mult îngrijirea direcției si iluzia privitorului» {*Albina romînească,.* 1845,' nr. 84).

[35] Activitatea teatrului începe la 7 octombrie 1845. Primele spectacole ale trupei moldovene aduc prelucrări după Pol de Kok *(Teatrul şi bucătăria, Ulița lunei sau Fumătorii),* traduceri din J. Bouchardy *(La%ăr Păstorul),* din Pixerecourt şi V. Ducanges *(Polder sau Călăul din Amsterdam).* Pînă la sfîrşitul anului 1845 se reprezintă de asemenea: *Doi galerieni,* traducere de A.V., *Ştrengarul de Paris,* traducere de Filipescu, *Nişte necazuri de nimica din viața omenească,* traducere de N. Ionescu, *Însurățeii taichii,* prelucrare de N.N., ş.a.

[36] Afişe speciale anunțau că «decorurile au fost lucrate din nou pînă la unul de către D. D. Valery şi Lecont în stilul cel mai elegant şi în analogie cu sujectul fiecărei piese». Cf. T. T. Burada, *op. cit.,* p. 290.

necesare asupra condițiilor precare, din
sional, ale activității actorilor moldoveni
Costache Caragiale la Bucureşti se face
regizor[38]. în trupa romînească joacă acum
valoroasă, ca T. Theodorini, Nicolaie L
şi ne despart mai puțin de doi ani de de
în teatrul din Iaşi.

Succesele teatrului moldovean în a
toate provinciile romîneşti. *Curierul romî*
din *Albina romînească:* « Este o bucurie na
din Bucureşti —, bucurie nobilă, văzîn
trul nostru înfloreşte. Acum sala se ve
acum mulțămirile se zugrăvesc mai cu
acum cîmpul literaturii naționale începe
tineri nutresc această țarină — cu traduc
originaluri, între care d. Alecsandri este în
autorul cronicii citate, care nu înțelesese
lui Alecu Russo[40] şi comenta cu tim
Alecsandri, nu reuşeşte să precizeze car
teatrului moldovenesc din anii aceştia, şi
şi actorii romîni, într-un efort unit şi pe
piesele şi spectacolele lor un curent de opin
cîrmuirii, împotriva autorităților abuziv
nepăsătoare față de interesele țării şi de c
fond teatrul moldovean, în comparație cu
nească şi Transilvania, are—prin manife
contribuția specifică cea mai însemnată
democratice în anii ce au precedat r

A Spectacolele trupei moldovene se înmu
'• trupe străine care nu-şi pot prezenta s
parte, vechea sală a « teatrului de varietă
de scenă primitivă, învechită. Clădirea
nu mai corespunde vieții artistice a laşul
în clădirea de la Copou, închiriată de că
numeşte teatrul nou, este inaugurat la s
nească. Em. Manoliu arată că primul spe
de Clairville şi Guillard), « nu avea nimic
la care au fost invitați să asiste, precum

[37] T. Codrescu scria cu ocazia reprezentării pies
Polder sau călăul din Amsterdam că « publicul nu es
în dreptate de a pretinde de la nişte diletanți acee
ce ar cere de la nişte actori formați, ca nefiind ni
conservator, pentru ca ei să se poată forma sub dere
guirea vreunui învățător...» {*Albina romîneas*
1845, nr. 84).



Fig. 125. — Cupola teatrului de la Copou.

nesc pentru ziua inaugurală»[41]. Trupa romînească joacă în teatrul nou abia la 1 februarie 1847, cînd se reprezintă *Bătălia moldovenilor cu cavalerii teutoni la Marienburg,* tablou vivant de Gh. Asachi, şi *Vicontele de Letorier,* vodevil de Bayard şi Dumanoir, tradus de C. Negruzzi.

Noua stagiune a teatrului romînesc începe în alte condiţii de organizare. Contractul lui T. Ghica este reziliat. Repertoriul original prezentat în timpul directoratului său, şi mai ales libertăţile pe care şi le luau actorii în prezentarea scenică a textelor dramatice, încâlcind indicaţiile cenzurii, determină cîrmuirea să încredinţeze conducerea teatrului prinţului Nicolae Suţu, secondat de tînărul actor de origine boierească Matei Millo. Din cauza tulburărilor provocate în teatru de reprezentarea comediilor lui V. Alecsandri şi Al. Russo, cei doi directori ai teatrului întocmesc un nou regulament, pe care-l supun spre aprobare lui Mihail Sturza. Anaforaua însoţitoare a regulamentului precizează că prima grijă a noii direcţii este « de a lua toate măsurile feritoare ce pot închizăşlui administraţia ei şi reprezentaţiilor o liniştită bună orînduială, povăţuită de ispitirea direcţiilor trecute şi de neorînduielile ce au suferit acele din partea unora din actorii romîni, această direcţie a voit a preveni cu

de istov înnoirea unei asemine anarhii şi a alcătuit un Re-
ment teatral prevăzător şi înfrînător tuturor cazurilor de ne-
nere şi de răzvrătire»[42].

Pare curios faptul că Matei Millo participă la elabora-
aplicarea unui astfel de regulament. Aceasta ar putea fi
dovada supunerii sale faţă de beizadeaua N. Suţu şi a lips-
sudură — deocamdată — cu tagma actorilor, cu care de alt-
curînd — se va confunda, el însuşi devenind mai tîrziu sub-
represaliilor poliţiei pentru atitudinile sale de actor-cetăţean.
său este însă secundar, căci « prinţul N. Suţu, *ca cap primar*
manevra cu scumpătate spre scopul întreprinderii», iar « d.
Millo, care încă de mai mulţi ani este cunoscut pentru ta-
şi favorul muzei sale teatrale, după ce acum, aşa-zicînd, au
studiat şi perfecţionat frumoasa această artă, vizitînd cele
măreţe teatruri ale Franţei şi Europei, ca *director şcoalei tin-*
actori, ne face a spera că nu tîrziu sţena noastră se va ridi-
Millo are deci un rol educativ artistic şi mai puţin unul
nistrativ. Influenţa lui Millo se recunoaşte curînd în alcă-
repertoriului în care figurează frecvent comediile-vodevil *(Sa-*
şi Spiridon, Femeiuşcă dracului, Doi însurăţei), cele mai
prelucrate sau scrise *(Zavistia)* de el însuşi. *Creditorii, Piatr-*
casă sau Un rămăşag — comediile scurte ale lui V. Alecsand-
se reprezintă alături de *O soare la mahala sau Amestecul de a-*
de C. Caragiale şi *O bună educaţie* de C. Bălăcescu. Preocup-
creaţia dramatică originală, Matei Millo — interpretul de
cîţiva ani al repertoriului naţional de comedie — nu negl-
comedia străină şi în special pe cea franceză. În stagiu-
pentru prima oară la Iaşi piesa *Bărbierul din Sevilla* de Beauma-
Femeile savante de Moliere, în traducerea în versuri a lui C. N

Preocupările artistice ale lui Matei Millo se relevă şi p-
o şcoala de declamaţie pentru actorii teatrului moldovea-
lui Matei Millo aduse — după cum pe bună dreptate susţin-
simţitoare în ceea ce priveşte reprezentarea pieselor, precum
actorilor. Pînă la el, actorii erau influenţaţi de şcoala ro-
C. Caragiale, avînd atît vorbirea, cît şi gresturile exagerate (.
şi în jocul de scenă să intre pe cît se poate mai mult *adevă-*
apoi rămase ca tradiţie în teatrul ieşean vorbirea naturală şi

Prezenţa lui Millo la conducerea teatrului înseamnă în f-
tări artistice în creaţia tinerilor actori romîni. Millo, actor

[42] Vezi T. T. Burada, *op. cit.,* p. 316. în încheierea anaforalei celor doi directori, este solicitată şi obţinută aprobarea domnului şi recomandarea Regulamentului Agiei, «întrebuinţînd şi a ei poliţieneşti înfrîngeri către toţi acei dintre actorii romîni ce s-ar abate din rostirea acestui regulament». Regulamentul este tipărit în *Manualul administrativ al Principatului Moldovei*

[45] Millo del-
(1 martie 1847)
comedia *Cei*
ne arată cum f-
părinţii îi tr-
nr. 17, constat-
ar cîştiga dacă

însuşi, imprimă teatrului moldovean încă din anul 1847, prin repertoriul şi prin noul stil de interpretare, un caracter realist, care contribuie efectiv la apropierea teatrului de popor.

Caracterul agitatoric al spectacolelor trupei romîne. Represiuni împotriva actorilor

C Următoarea stagiune se inaugurează la 19 octombrie 1847 cu piesa *Mulatrul,* melo- • dramă de Saint Pierre, care « avea o oarecare potrivire cu moravurile reale ale ţării, faţă cu ţiganii robi ce se vindeau la noi în piaţă ca vitele sau ca orice obiect de îmbrăcăminte ori de mîncare...»[47]. Autorul acestei îndreptăţite şi obiective observaţii, T. T. Burada, constată de asemenea scandalul determinat de reprezentaţie, dar încearcă să justifice măsura desfiinţării trupei moldovene prin motivul oficial al nepregătirii artistice a actorilor. în realitate, spectacolul fusese fluierat de poliţie şi de slugile boiereşti aduse la galerie, căci piesa « a nemulţumit foarte mult pe boierii noştri, a căror purtare faţă de nenorociţii ce-i aveau în stăpînire se asemăna aidoma cu aceea a colonilor stăpînitori din Indii şi Africa»[48].

Reprezentarea piesei *Mulatrul* urmează după o serie de spectacole cu piese originale, care au constituit momente de luptă deschisă în istoria afirmării teatrului romînesc pe linia oglindirii obiectivelor democratice ale luptei revoluţionare. Astfel de spectacole confirmă maturizarea ideologică-artistică a teatrului prerevoluţionar romînesc şi pun în evidenţă concepţiile democratice ale creatorilor dramaturgiei şi îndrumătorilor teatrului paşoptist.

Spectacolele Alecsandri, *Cuconu Iorgu de la Sadagura* (reprezentat pentru prima oară la 18 ianuarie 1844), ca şi *Iaşii în carnaval* (a cărui premieră are loc la 22 decembrie 1845), determină o reacţie puternică din partea ocîrmuirii. Cele două comedii — după propria mărturisire a autorului — atacă « două ridicole proaspete ale societăţii noastre, ridicole care, nefiind combătute la vreme, ar exercita o influenţă fatală. Unul consistă întru dispreţuirea a tot ce este naţional, iar celălalt întru persecutarea opiniei publice»[49]. *Cuconu Iorgu de la Sadagura* este una din primele satire puternice la adresa boierimii lipsite de patriotism şi dispreţuitoare pentru tot ce este naţional. Efectele reprezentării comediei le consemnează însuşi autorul ei: « ... Am reuşit a atinge ţelul meu. Astăzi glasul clevetirei a muţit; nimeni nu mai îndrăzneşte să înfigă ascuţişul înveninat în sînul ţării, căci eleganţii cuconaşi se tem de a fi arătaţi cu degetul şi porecliţi Iorgu de la Sadagura, iar cuconiţele de a fi puse în rînd de Gahiţa Rosmarinovici»[50].

Fig. 127. — *Dosarul centurii pieselor — Iaşi,* 1845 *(fila* 5).

Premiera comediei *Iaşii în carnaval sau Un complot în vis* este comentată de *Albina romînească* cu circumspecţie[51]. Presa vremii nu consemnează însă faptul că teatrul romînesc devine

teatrale, pe care nădăjduim că nu-1 va negreji, ci mai vîrtos se va sili a-1 aduce la desăvîrsire». M. Cerchez, în *Albina romînească,* 1847, nr. 36.

[47] T. T. Burada, *op. cit.,* voi. II, p. 20.

[48] Em. Manoliu, *op. cit.,* p. 28.

De altfel şi *Albina romînească,* 1847, nr. 100, scria că « un asemenea sujet ar fi avut pentru noi un interes din asemănarea cea tristă a sclavilor vest-Indiei cu acei ai ţărilor noastre».

[49] V. Alecsandri, *Opere teatrale,* ed. 1875, *Prefaţa,* p. XII.



F/g. *128. — Dosarul centurii pieselor — Iasi, 1847 (fila 107).*

prin astfel de spectacole un factor imp
deschisă a cîrmuirii, a boierilor, a slujba
mai tîrziu V. Alecsandri — a iritat şi n
cei ce au mare interes a nu se forma
lor»[52]. într-adevăr comediile lui Alecs
împotriva actorilor care rostesc versur

« într
La m
Cît ru
Pe lo
Unii
Dar n
Latră
Pîn-c
în cea
Tîlhar
Şi se
Că li-

Se întăreşte cenzura, numindu-se un
pînă la arestarea actorilor şi desfiinţare

nu este străin[53]. Sala teatrului este adesea zbuciumată în aceşti ani de spectacole care iau aspectul unor adevărate demonstraţii. Recitarea versurilor păpuşarului din comedia lui Alecsandri provoacă scandal. Poliţia încearcă să oprească spectacolul, dar actorii continuă reprezentaţia în mod manifest la adăpostul «cohortei bonjuriştilor <care> se ridicase pe picioare decisă şi ameninţătoare, cerînd continuarea piesei, şi spectacolul se termină în aplauzele lojelor şi ale parterului (...)• Opinia publică se afirmă cu triumf în ciuda simandicoşilor ruginiţi cari purtau mănuşi»[54].

Nu peste mult timp interpreţii comediilor lui Alecsandri (N. Luchian, T. Theodorini, N. Teodoru, I. Poni, Evolschi ş.a.) au de suferit represaliile autorităţilor. Primul spectacol al comediei originale *Un provincial la teatrul naţional* de Al. Russo (25 februarie 1845) reeditează condiţiile de reprezentare a pieselor lui Alecsandri. Actorii înfrîng restricţiile cenzurii, nu ţin seama de tăieturile făcute în text, declamă şi cîntă versurile şi cupletele interzise din satira lui Russo. Stimulaţi de atmosfera întreţinută de tineretul revoluţionar[55], N. Luchian, T. Theodorini şi N. Teodoru declamă texte cenzurate şi improvizează ei înşişi replici ce vizează ocîrmuirea, tirania poliţiei sau lăcomia boierilor. în cadrul acestui spectacol lansează N. Luchian de pe scenă acuzatoarele versuri:

« De la Dunăre-n Carpaţi
Suge ţara guleraţi
Din Focşani la Dorohoi
Ţara-i plină de ciocoi[56].

De data aceasta represiunile împotriva actorilor sînt prompte. A doua zi, la 26 februarie, cei trei actori sînt surghiuniţi la mănăstirea Caşin, iar autorul (Al. Russo) la mănăstirea Soveja[57].

[53] « Se zice că măria-sa — scrie V. Alecsandri în prefaţa citată — ar fi nemulţumit de oarecare şfichiuri, adresate ispravnicilor şi judecătorilor ce hărţuiesc poporul şi cumpănesc dreptatea sub părinteasca sa oblăduire (...) şi că acest început de campanie în contra puternicilor zilei s-ar putea sfîrşi pentru mine prin un neajuns neaşteptat (. . .), dar de la zis pînă la fapt este mult şi amicii mei bonjuriştii, pantalonarii, duelgiii compun o cohortă îndrăzneaţă, de care poliţia găseşte prudent a se feri». După reprezentaţia piesei *Iaşii în carnaval,* Alecsandri notează: « ...se zice şi astădată că a doua zi s-ar fi ţinut un sfat tainic la curte, spre a se lua măsuri în contra tendinţei revoluţionare a tinerimii şi spre a se înfrîna pe autorul piesei. Se pomeni iar de mănăstire, se propuse închiderea Teatrului naţional, se dete ordine aspre cenzurei, dar în fine «muntele născu ca totdeauna un ridicol mus».

[54] V. Alecsandri, *op. cit.*

[55] « . . .Căci tinerii noştri actori erau în acelaşi timp predominaţi de ideile progresiste cari dădeau îmboldire întregei junimi culte din Iaşi, cu care împreună luptau şi căutau prin toate mijloacele a lovi în sistemul arbitrar de cîrmuire de pe atunci, care împila poporul şi nesocotea adevăratele merite proteguind numai boierimea şi hatîrurile personale, ducînd cu modul acesta ţara spre pieire, lucru ce pregăti revoluţia de la 27 martie 1848 [...] lui Mihail Sturza vodă» (T. T. Burada, *op. cit.,* voi. I, p. 319-320.)

[56] «Nici ameninţările caimacamului, nici frica de expulzare nu putură opri pe patriotul Luchian a intercala într-o piesă versuri tendenţioase şi a le recita de pe scenă, stîrnind furia caimacamului şi a oamenilor lui, în acelaşi timp cu entuziasmul poporului» (M. Beladör, *Istoria teatrului romînesc,* p. 28).

[57] Ofisul domnesc dat în aceeaşi zi arată: « . . .Unii din actorii Teatrului naţional, anume: Neculai Teodoru, Teodor Teodorini şi Neculai Luchian, s-au abătut de la datoriile prescrise însărcinării lor, rostind pe sţena teatrului frazuri oprite de către cenzură, pricinuitoare de scandaluri şi tulburarea liniştei obşteşti (...) Noi nu am putut trece cu vederea o asemenea obraznică urmare. Deci, hotărînd a se închide spre pocăire şi înfrînare în mănăstirea Caşinului (...) poruncim dumitale (postelnicului Nicolae Ruset — *N. ns.)* ca îndată ce se vor sosi pomenitele feţe însuşi şi întovărăşite de pază la locul însemnat (...) să pui la cale de a-i ţine cu cea mai aproape privighere şi strîmtorime de post şi rugăciuni în toată vremea cît se vor afla acolo, regularizînd totodată ca nu numai ieşirea lor din cuprinsul mănăstirii să fie cu desăvîrşire oprită, dar nici să fie slobozi a corespundui sau a se întîlni cu nimeni». (Arh. st. Iaşi, tr. 1 772, op. 2 020, dos. 9 856, Depart. Dinăuntru — 26 febr. 1845).

Fig. 131. — Decizia Secretariatului de Stat al Moldovei cu privire la înfiinţarea la Bacău a teatrului condus de Alecu Vilner — decembrie, 1848.

Teatrul în spri-et

Fig. 132.^ — Adresa Sfatului Od... Sturza. în adresă se poate citi fr... teatrului din pricina evenimentelor ... martie, 1848.

S Teatrul devenise prin spectacolele trupei romîneşti locul unor manifestări cu caracter revo-U • luţionar. Faptul este atestat şi de măsurile poliţieneşti care se iau la deschiderea teatrului nou. Teama guvernului de valul manifestaţiilor din teatru determină stabilirea unor « regule poliţieneşti în vremea reprezentaţiilor şi a balurilor publice». Aceste reguli prevăd «a nu <se> împărţi sau a se arunca în teatru, fără învoirea poliţiei, nici un fel de hîrtii tipărite sau manuscrise» ...Apoi se mai prevede că orice măsură «împotriva moralului este oprită în teatru, precum de a ataca maştele sau pe spectatori cu cuvinte proaste, imorale etc. jocul de pantomime ieşit din ţircul moralului, asemenea este oprit»[58]. Măsurile poliţieneşti sînt determinate şi de faptul că mişcarea teatrală se extinde dincolo de cercul capitalei Moldovei prin trupe care promovează un repertoriu asemănător. Clucerul Alecu Vilner este iniţiatorul unei trupe de diletanţi la Bacău, a cărei activitate începe în ianuarie 1845 şi care se adresează celor ce pot da « doi sorcoveţi de scaun şi mai mult după filotimia fieştecăruia»[59]. Trupa diletanţilor băcăuani — care dă spectacole pînă în ajunul revoluţiei — preia repertoriul ieşean şi reprezintă *Farma^onul din Hîrlău, Cuconu Iorgu de la Sadagura, Rămăşagul* ş.a. După revoluţie — la sfîrşitul anului 1848 —, Al. Vilner reînfiinţează teatrul şi reprezintă în continuare scenetele şi comediile satirice ale lui V. Alecsandri, M. Millo, C. Negruzzi etc.[60].

în stagiunea 1847—1848 au loc spectacole de teatru în limba romînă şi la Galaţi, iniţiate de o trupă de diletanţi constituiţi într-o societate *Filarmonică*[61]. Redeschiderea teatrului din Iaşi în stagiunea 1847—1848 cu piesa *Mulatrul* dovedeşte că măsurile poliţieneşti nu-i intimidează pe actorii romîni. Dacă piesele originale sînt subiectul unei aspre cenzuri, trupa romînească găseşte prin *Mulatrul* o formă indirectă de a dezvălui exploatarea cruntă pe care o exercită boierimea autohtonă. Măsurile domnitorului şi guvernului merg de data aceasta pînă la desfiinţarea trupei. Seria spectacolelor romîneşti este curmată şi din nou se iau măsuri pentru ca astfel de « scandaluri» să nu se mai repete în teatru. Guvernul acordă mai tîrziu concesiunea teatrului lui B. Luzzato, dar repertoriul eclectic al noului concesionar nu-i împiedică nici de data aceasta pe actorii romîni să-şi continue acţiunile de protest, încă de la primul spectacol *(Juumpatius Vagabondus,* 16 noiembrie 1847), T. Theodorini nu respectă măsurile cenzurii şi poliţiei şi din nou reprezentaţia este întreruptă, iar actorul arestat din ordinul domnitorului.

Toate aceste manifestări arată că în teatrul moldovean era prezent un puternic curent protestatar, curent pe care însăşi *Albina romînească* îl consemnează, în felul ei, cu cîteva zile înainte de revoluţie: « . . .Acest institut (Teatrul naţional — *N.ns.)* bine îndreptat este pentru public nu numai o petrecere plăcută, ci şi o şcoală practică de moral, focarea şi leagănul unde se aprinde sentimentul de ură pentru crime şi ridicule, unde informă şi se nutră amorul patriei ce este cel mai înalt între virtuţile cetăţene»[62].

Poate că în nici una din ţările romîne teatrul nu a fost atît de legat de mişcarea revoluţionară ca în Moldova. îndrumat şi susţinut de către înşişi animatorii principali ai revoluţiei, cu o trupă de actori pătrunşi de un puternic sentiment de responsabilitate civică şi a căror existenţă artistică este direct legată de lupta revoluţionară, teatrul naţional moldovean se integrează, prin manifestările sale artistice, obiectivelor generale ale curentului

[58] T. T. Burada, *op. cit.,* voi. II, p. 8. Despre aceste măsuri T. T. Burada crede că au fost luate în urma «aruncării în teatru a feluri-pamflete sau versuri necuviincioase» la adresa ocîrmuirii.

[59] Vezi Dela teatrului din Bacău, B.A.R.P.R., ms. 497, 24 mai 1852.

[60] [illegible] teatrului din Bacău, Arh. st. Iaşi, tr. 1 772, op. 2 020, dos. 15 044, decembrie 1848.'

[61] *Albina romînească* din 5 şi 15 februarie 1848 informează asupra spectacolelor trupei, arătînd ecoul larg pe care acestea le-au avut în publicul gălăţean.

[62] *Albina romînească,* 1848, nr. 23.

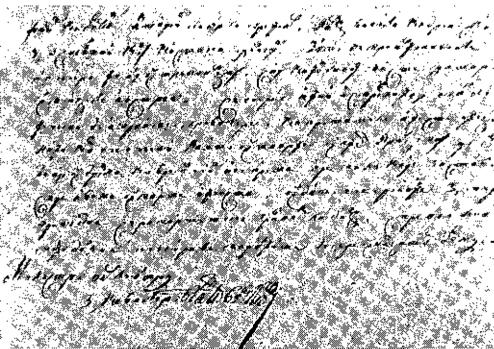


Fig. 133. — Porunca Ministerului de Interne către Isprâvnicia ţinutului Suceava, comunicînd măsurile împotriva actorului Gh. Greceanu, fugit peste graniţă după revoluţie — iulie, 1848.

revoluţionar. V. Alecsandri, M. Kogălniceanu şi Al. Russo sînt semnatarii «Proclamaţiei către popor» din 27 martie 1848. Autorul comediilor *Cuconu Iorgu de la Sadagura* şi *Iaşii în carnaval* are un rol important în unificarea culturală a celor trei ţări romîne. El participă în 1845 — alături de N. Bălcescu, Ion Ghica, M. Kogălniceanu şi Al. Russo — la elaborarea acelor « proiecte măreţe pentru Renaşterea Patriei comune». Prieten cu Bălcescu în anii dinaintea revoluţiei, Alecsandri participă la mişcarea revoluţionară din Moldova. Părintele spiritual al teatrului moldovean din anii premergători revoluţiei ia însă după 1848 drumul pribegiei, ca şi Al. Russo. Fostul surghiunit de la mănăstirea Soveja, exilat acum la Sibiu, îi scrie în iunie 1848 lui Bălcescu: «Sînt mîndru de voi şi gloria revoluţiei voastre se va răspîndi şi asupra noastră ca şi asupra tuturor romînilor» (semnat Sauveja).

Actorii moldoveni sprijină revoluţia nu numai prin arta lor — Ion Poni este membru al grupării Asociaţia patriotică şi, alături de Al. I. Cuza, V. Mălinescu şi autorii dramatici Iorgu Copcea şi N. Istrati, ia parte activă la evenimentele care pregătesc revoluţia. Exilat din porunca lui Mihail Sturza pentru idei revoluţionare, apoi arestat, Poni va fi eliberat abia după detronarea domnitorului Sturza. Actorii fugiţi peste graniţă sînt urmăriţi cu perseverenţă de autorităţile respective şi după revoluţie. Actorul Gh. Greceanu este subiectul unor severe măsuri ale Ministerului de Interne, care încearcă să preîntîmpine reîntoarecerea sa în ţară[63]. Îndepărtată din teatru în 1846 pentru că jucase în *Jignicerul Vadra,* militantă alături de studenţii romîni întorşi de la Paris, Ecaterina Hârnav este una din puţinele actriţe care au luat parte la revoluţie. Pe piatra funerară din cimitirul ieşean care adăposteşte mormîntul actriţei se află inscripţia: «Unica romîncă ce a purtat steagul libertăţilor Moldovei la 1848. Au trăit apoi în obscuritate».

După revoluţie, Matei Millo rămîne conducătorul Teatrului naţional din Iaşi. Cel care părăsise cinul boieresc pentru a nu rămîne «un om comun, ca toţi ceilalţi Milleşti», tînărul intelectual format în atmosfera Parisului anilor prerevoluţionari face ca teatrul moldovean să-şi continue şi de aici înainte tradiţia sa militantă. În acest scop, înfrîngînd şi ultimele prejudecăţi, Millo devine interpretul pasionat al dramaturgiei naţionale, al repertoriului care asigurase teatrului moldovean în anii revoluţiei combativitatea şi popularitatea sa.

[63] Vezi porunca nr. 11 288 a Departamentului Dinăuntru către isprăvnicia ţinutului Suceava, în care sînt comunicate măsurile luate împotriva actorului Greceanu «fiindcă dumnealor, actorul Gh. Greceanu, paharnicul Vasile Ciorănescu şi ostavnoi căpitan Costache Hîncu, după nepriincioasele urmări ce au întrebuinţat, s-au caceardisit peste hotar în părţile îndeaproape privighere, că arătatele aceste feţe nicicum să se mai poată întoarce în acest prinţipat, şi de-ar îndrăzni cu vreun chip a se arăta ori pe la care zastavă spre a veni în partea aceasta, îndată să se ridice şi, periorisîndu-i, să raporteze la departament spre a se lua pentru dînşii măsurile poruncite de preaînălţatul domn» (în «*Anul revoluţionar 1848 în Moldova»,*

y în Ţara Romînească, în perioada 18
' • le întîmpină — cunoaşte, ca şi în
I. Voinescu II, C. D. Aricescu, C. Car
pe linia unei arte militante. În primii a
plecarea lui C. Caragiale în Moldova, s
în general de trupe străine. La Bucureşt
de operă şi doar cîteva spectacole în lin
franceză de dramă şi comedie condusă d
a lui Basilio Sansoni, iar în 1843 trupa
începe dominaţia asupra vieţii artistic
luptat acum în special cu concurenţa
puţine pînă în 1845; cînd C. Caragia
Pînă atunci sînt de semnalat doar spect
la Iaşi — le dă la Bucureşti în vara anu
Abia după reînfiinţarea Societăţii lite
romîneşti de teatru. Înapoiat în 1844
o trupă romînească, dar se ciocneşte
revoluţie:. . . «Aprins de dorinţa de

[64] Alături de aceste trupe străine, de dramă
de operă, mai întîlnim prezenţa prestidigitatoru
Cavaler Rodoîfo (1843), a unei trupe de acrobaţi
acelaşi an), a lui Bossco, prestidigitator din Tu
(1846) ş.a. Scenele din provincie cunosc şi ele af
enţa trupelor şi spectacolelor străine. Craiova e
vizitată în 1840 — 1841 de actori francezi şi acrob
englezi, la Piteşti evoluează trupa franceză a
Th. Goffrey (1841) etc.

[65] Semnificative pentru situaţia teatrului romîne
sînt relaţiile care se stabilesc, de pildă, între autorită
trupa de operă a Henriettei Karl şi trupa diletanţi
romîni. Iniţial, un contract încheiat în 1845 conţ
12 articole care cuprindeau toate clauzele contractu
cu obligaţiile reciproce ale ambelor părţi: directoa
trupei italiene şi trupa romînească (Arh. st. Bu
arh. T.N.B., dos. 2/1845-1847, 1 iunie, în lim
franceză şi romînă). Cu toate că aceste relaţii s
reglementate, înseşi autorităţile romîneşti se al
mează de pretenţiile Henriettei Karl şi Sfatul orăşene
cere marelui vornic Mihail Cornescu, directorul te
trului, «mărginirea covîrşitoarelor cereri ale demo
zelei Karl» (v. Arh. st. Buc, arh. T.N.B., dos. 2/184
16 iunie 1847). Sînt frecvente în arhive adresele sfat
lui orăşenesc care informează pe vornicul Mih
Cornescu despre eliberarea către « mademoazela Kar
a nenumărate sume de galbeni împărăteşti (v. Ar
st. Buc, arh. T.N.B., dos. 2/1847, fila 27, 4 septe
brie 1847).

În mai 1847, la expirarea contractului făcut
1845, acesta este reînnoit pentru un an. Trupa rom
nească duce o existenţă grea, în umbra unei tru
conduse de H. Karl (« chanteuse de la Haute Cour
sa Majeste le Roi de Prusse»). Lipsită de subven
de stat, trupa actorilor romîni nu-şi poate îmbunătă

sugrumase încă în leagănul său, propusei la cîţiva bărbaţi de putere să-mi dea ajutorul pecuniar, făgăduindu-le sclavia mea la întîmplare de neruşinare (nereuşită — *N.ns.).* Propunerea îmi fu primită în ridicol şi eu ca un şarlatan. . .»[66]. C. Caragiale nu-şi poate începe activitatea în Bucureşti decît în primăvara anului 1945. Sprijin găseşte doar la I. Eliade, I. Mânu şi I. Cîmpineanu, la unii membri ai Societăţii literare şi ulterior, în 1845, la cei ai Asociaţiei literare, prezidată de I. Văcărescu. întemeietorul trupelor teatrale de la Iaşi şi Botoşani are o experienţă care-l face să-şi dea seama că pentru a fiinţa, un teatru romînesc trebuie să capete recunoaşterea guvernului şi să aibă un edificiu corespunzător, să devină un «copil» al publicului. Un teatru făcut pe baza unor iniţiative individuale şi nesubvenţionat trebuie considerat «ca ceva ridicol, ca o nebunie»[67].

Totuşi — sacrificîndu-şi avutul personal şi pe cel al soţiei — C. Caragiale înfiinţează *Trupa romînă de diletanţi,* trupă care reînvie mişcarea teatrală din Ţara Romînească după aproape un deceniu de inactivitate de la desfiinţarea Filarmonicii. Trupa de diletanţi întemeiată la Bucureşti — notează Caragiale — face ca teatrul, « ce părea mort cu desăvîrşire, să reînvie, dorinţa teatrală se reaţîţă şi nobila întrecere a romînilor de dincoace şi de dincolo de Milcov puse pe cugetare pe bărbaţii de distincţiune literară ai ţării»[68].

Cu toate că teatrul naţional nu mai este o « numire de masonadă» ca înainte de 1840, cînd « se sfia cetăţeanul a vorbi de teatru ca să nu fie spionat, pîrît şi căzut în dizgraţie»[69], cu toate că este depăşită *«întîia vîrstă a teatrului romîn în Tara Romînească»*[70] *(sub/, ns.),* C. Caragiale întîmpină enorm de multe dificultăţi pentru a putea începe spectacolele « teatrului de diletanţi» cu care teatrul romînesc intra în « *vîrsta reînfiinţării»*[71] *(sub/, ns.).*

Greutăţile pe care conducătorul trupei romîneşti le întîmpină din partea guvernului şi a trupelor străine favorizate de oficialităţi, de domn şi boieri îl pun în situaţia de a nu putea activa decît plătind «tributul străinului »[72]. Trupa romînească plăteşte seral 20 de galbeni trupei italiene de operă, din patru reprezentaţii date una este în beneficiul aceloraşi trupe străine, iar în ceea ce priveşte condiţiile de muncă în teatrul « ajuns posesie străină»[73] e de consemnat că actorii romîni nu au drept la repetiţii pe scenă decît în ziua premierei. O altă mare dificultate pe care trebuie s-o învingă C. Caragiale este aceea a înmănuncherii unui grup de actori. Foştii elevi ai Filarmonicii se răspîndiseră după destrămarea societăţii, plecaseră din ţară (ca Ion Curie în legiunea străină sau Frosa Vlasto, devenită marea cîntăreaţă europeană Eufrosina Popescu-Marcolini) sau optaseră pentru alte meserii (funcţionari, învăţători etc). Iniţiativa lui C. Caragiale găseşte însă un ecou puternic în conştiinţa foştilor «elevi» ai Şcolii filarmonicii. Printre cei care intră în trupa lui se numără C. Mihăileanu (fostul interpret al lui Octav din *Vicleniile lui Scapin,* Alvarez din *Albiră,* Omer din *Fanatismul),* Raliţa şi Zinca Mihăileanu, I. Lăscărescu. Pentru completarea trupei, Caragiale recurge la diletanţi: Anesti şi Mali Cronibace, Lăzureanu, Scărlătescu, la fraţii lui (lorgu şi Luca Caragiale), la Caliopi Caragiale (soţia fratelui mai mare, Luca), la Măria Constantinescu-Blonda ş.a. Trupa lui Caragiale, intitulată «de diletanţi» doar în virtutea inerţiei, este în fond prima trupă romînească de teatru care părăseşte caracterul diletant. Actorii, regrupaţi în jurul tînărului, dar entuziastului Caragiale, constituie în 1845, împreună cu cei veniţi în anii următori (St. Vellescu, C. Demetriade, Raluca şi Măria Stavrescu şi tînărul Mihail

[66] C. Caragiale, *Dreptatea poporului judece pe fraţii Caragiali,* Bucureşti, 1849, p. 3—4.

[67] Idem, *Teatrul naţional în Ţara Romînească,* Bucureşti, 1867, p. 16, 17 şi 18/

[70] *Ibidem,* p. 8.

[71] *Ibidem,* p. 10.

[72] C. Caragiale, *Dreptatea poporului judece pe fraţii Caragiali,* p. 4.

Pascaly), primele elemente artistice ale Teatrului naţion
va înfiinţa la Bucureşti în anul 1852.

în aceeaşi sală (Momolo) în care, ca mădulari ai Fila
aceşti primi actori romîni îşi începuseră activitatea, prin
tarea lui *Mahomet* de Voltaire la 29 august 1834, îşi înc
spectacolelor şi noua «trupă de diletanţi». Inaugurarea a
trupei romîneşti în primăvara anului 1845 constituie o în
manifestare artistică de importanţă naţională. Succes
romîne, care reprezintă ca prim spectacol *Furiosul,* o p
parţială, în spirit romantic, făcută de C. Caragiale d
fragment din *Don Quichotte* de Cervantes, este enorm.
care nu încăpuse în sală şi stătuse pînă la unu noaptea
teatrului cere ca spectacolul să se repete. C. Bolliac, entu
revendică prin presă reînfiinţarea şcolii care să-i pregăt
actorii romîni. Ion Eliade, redactor al vechiului program
filarmonicii, reelaborează un proiect de şcoală dran
Spectacolul inaugural din 21 martie 1845 are o influenţ
derabilă asupra stimulării dramaturgilor şi criticii dram
determină un nou curent de opinie în sprijinul clădi
teatru naţional şi înfiinţării unei şcoli de teatru. Reluarea org
a spectacolelor în limba romînă constituie un eveniment
semnificaţie o depăşeşte pe cea a reprezentaţiilor şcolare
urmă cu zece ani. Actorii trupei lui Caragiale nu mai s
elevii curajoşi care « au călcat în picioare toate prejudeţe
întru formarea teatrului naţional (...), părăsind chiar şi p
părinţi şi preferind strîmtoarea şi neaverea»[75], ci actori c
rienţă de viaţă, care aduc în jurul lui Caragiale freamătul
ţionar al epocii, voinţa de a sprijini prin teatru mişcarea
Aceasta se vede cu uşurinţă şi din repertoriul trupei. C
Furiosul, « oamenii ieşiră cu totul deosebiţi după cum int
deră propria sa prelucrare ca însemnînd destul de puţ
C. Caragiale preţuieşte încă repertoriul Filarmonicii, iubeşte
de vigoarea dramei shakespeariene, concepute de cel
pusese în gura unuia din eroii săi clasicul distih:

«Je pense en citoyen, j'agis en e
Je hais le fanatique et le persecute

Alături de *Albiră* şi *Mahomet, Zaira* şi *Meropa,* a
lui Alfieri *(Saul),* apare comedia molierescă — *Bolnavi*
ghezul gentilom) ş.a. — care corespunde spiritului vremii
vurilor locale.

[74] Cf. D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni,* p. 68
(« Schiţă de proiect pentru întemeierea unei şcoale al

Bucureşti, 1

Reprezentarea noului repertoriu original

r> Trupa lui C. Caragiale îşi face un punct de onoare din a reprezenta cu precădere repertoriul nou, original, piesele lui V. Alecsandri, C. Facca, C. Bălăcescu, dramaturgie care oglindeşte realitatea deceniului 1840—1850 din ţările romîne. Opinia publică consideră adevăratul început al activităţii trupei reprezentarea piesei lui V. Alecsandri *Cuconu lorgu de la Sadagura* (14 decembrie 1845). «Putem zice — scrie C. Bolliac — că astă seară s-a făcut deplina inaugurare a teatrului naţional (...) Oricum, teatrul naţional a prins rădăcini şi îndoită laudă junilor actori care s-au întemeiat fără *nici un ajutor direct (subl. ns.),* fără nici o subvenţie»[77].' Trupa lui C. Caragiale reprezintă în continuare *Creditorii* de V. Alecsandri, *O bună educaţie* de C. Bălăcescu, *Jucătorii de cărţi* de C. Negruzzi, *Dezertorul sau Sluga isteaţă* şi *O soare la mahala sau Amestec de dorinţe* de C. Caragiale, *Comedia vremii sau Frantu^itele* de C. Facca, piese care pun bazele dramaturgiei noastre naţionale în perioada avîntului mişcării culturale paşoptiste.

C. Bolliac este cel care sesizează importanţa pe care o are existenţa noului «teatru de diletanţi» pentru dezvoltarea dramaturgiei naţionale: « . . .Influenţa teatrului naţional a început a se simţi în literatura noastră, *Cuconu lorgu de la Sadagura, O bună educaţie* şi *Sluga isteaţă* sînt trei piese cu totul originale care văzurăm pe scena romînească din capitala noastră. Dacă ar fi să socotim progresul artei dramatice la noi, deosebirile ce văzurăm în aceste piese, ne vine să credem că arta dramatică o să ajungă într-o zi a tace partea cea mai însemnată a literaturii noastre»[78].

Anii avîntului cultural paşoptist sînt — în prima jumătate a secolului — anii cei mai fecunzi în crearea noii literaturi dramatice originale în Ţara Romînească şi Moldova. V. Alecsandri scrie în aceşti ani *Farma^onul din Hîrlău* (1840)[79], *Spătarul Haţmaţuchi*[80], *Modista si cinovnicul* (1841), *Cuconu lorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului*[81], *Iaşii în carnaval* (1845)[82], *Creditorii* (1845), *Un rămăşag* (1845), *Piatra din casă* (1847)[83], Costache Caragiale scrie: *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi*[84], *O soare la mahala sau Amestec de dorinţe*[85], *îngîmfata plăpumăreasă sau Cucoană sînt* (1846)[86], *Dezertorul sau Sluga isteaţă* (1845)[87], M. Kogălniceanu scrie *Două femei împotriva unui bărbat* (1840), *Orbul fericit* (1840); C. Bălăcescu: *O bună educaţie*™, C. Negruzzi: *Mu^a de la Burdujăni* (1848), *Doi ţărani şi cinci cîrlani* (1849); I. Cătina încearcă o dramatizare după nuvela *Zoe* a lui C. Negruzzi (1847); C. Bolliac scrie «cea dintîi tragedie dictată de muza romînă»: *Matilda* (1845); Al. Russo: *Jignicerul Vadră sau Un provincial la teatrul naţional;* I. Dumitrescu: *Două sute de galbeni sau Păhărnicia de trei*[89].

Realizarea unui repertoriu original este problema cea mai importantă pe care şi-o propun conducătorii teatrului din Ţara Romînească şi Moldova. Se scriu acum primele piese în care apar ţărani (chiar dacă lipsite de un fond combativ de clasă), apar comediile

[77] C. Bolliac, *Teatrul naţional,* I, în *Curierul romînesc* din 1845, nr. 92.

[78] C. Bolliac, în *Curierul romînesc* din 1846, nr. 27.

[79] Tipărită în *Cantora foaei săteşti,* Rep. T.N. Iaşi, nr. 1.

[80] Din care nu a rămas nici un exemplar, dar este pomenită de V. Alecsandri în prefaţa ediţiei de *Opere* din 1875.

[81] Jucată prima oară la Iaşi în 1844 şi tipărită în 1844 la Iaşi în tipografia Institutului «Albina».

[82] Tipărită în *Cantora foaei săteşti.*

[83] Tipărită la Iaşi în tipografia Institutului « Albina ».

[84] Jucată la Iaşi în 1844 şi tipărită la Iaşi în 1845, cu o prefaţă de M. Kogălniceanu.

[85] Jucată la Momolo în noiembrie 1846 şi tipărită la

[86] Vezi B.A.R.P.R., ms. 2 913-2 969.

[87] Jucată la Momolo în 1845.

[88] Jucată la Momolo la 28 iunie 1845.

[89] Comedie în două acte tipărită la Bucureşti în tipografia Colegiului Sf. Sava în anul 1848.

Tot acum sînt traduse şi tipărite: *Manfred* de Byron în 1843, tradus de C. A. Rosetti şi jucat sub titlul de *Manfred cel* **bleste7?2at;** apare — în 1844 — prima traducere din Shakespeare, făcută de S. Stoica, după *luliu Cezar,* apoi *Fedra,* trad. de Gh. Fălcoianu, tipărită la Bucureşti, la tipografia Valbaum în 1843; *Lucreţia Borgia,* melodramă de F. Romain la tipografia Eliade, Bucureşti, 1845; *Lucia de Lammermoor,* dramă de G. Cammerand, tipografia Kopainig, Bucureşti, 1845; *Capul d'opera necunoscut* de Gh. Lafont, traducere de

satirice ale lui V. Alecsandri, C. Bălăces
boiereşti ale ciocoilor vechi şi noi, come
tului, politicianismul *(Iaşii în carnaval* sa
teama de revoluţie a boierimii şi burgh

Caracterul progresist al producţiil
C. Bălăcescu, C. Caragiale, I. Dumitresc
operele lor izvorăsc dintr-o concepţie
rolul literaturii şi artei, care trebuie « să
la o prefacere întreagă, la o reformă to
paşoptistă reiese că dramaturgii din pr
eficace de educaţie cetăţenească, ca un
torismului boieresc, ca un mijloc de mo
cratice ale revoluţiei de la 1848. Teatrul
care succedase desfiinţăiii Filarmonicii. K
puţin[91]. Contradicţiile vremii nu puteau
slugi ale lui Kotzebue»[92].

Trupei întemeiate de C. Caragial
nou repertoriu în teatrul din Ţara Romînea
şi utilă şi frumoasă, pe scena lui s-a cînt
el participase propagînd în acţiune pri
Recunoaşterea valorii istorice a temerarei î
publică: «Toţi recunoaştem — scrie *Cu*
atît moldovenii, cît şi noi sîntem datori
stagiune, critica dramatică atestă progres
impropriu numele de diletanţi. « Putem z
A. Cronibace etc. — *N.ns.)* nu mai sînt
ci sînt actori», scrie C. Bolliac şi trage c
ca să ajungă la adevărata treaptă ce treb

Noul stadiu de dezvoltare a teatrului
statului şi în orice caz o clădire care să
naţional, exprimată de filarmonişti, răm
şi cele din Adunarea obştească din 1840
alcătuieşte o comisie (din vornicul Barbu
fătul Vladimir Blaremberg) în vederea cla
începe însă abia în 1846 şi numai sub im

[90] C. Bolliac, *Poezia,* în *Foaie pentru minte, inimă ş*
literatură, 1846, nr. 27, 28 şi 29, reprodus în ediţi
de poezii 1847.

[91] Este de semnalat în această perioadă tipărirea
doar a două piese de Kotzebue, *Lduard în Scoţia sa*
Noaptea unui fugar, trad. de Gr. C. (1843), şi *Don*
Ramundo de Colibrados, trad. de A . Răsti, Bucureşti', 1847

[92] «Şi tu îţi închipui (Germanie. — ***N.*** *ns.)* că poţ
rezolva contradicţia (de clasă. — ***N.*** *ns.),* crezi că a
reuşit să înalţi atît pe actorii, cît şi pe spectatorii aceste
drame teribile, *coborîndu-i la rolul personajelor din trage-*
diile pentru slugi ale lui Kotzebue (subl. ns.) (K. Marx

zidurile teatrului abia se ridică de cîteva palme deasupra pămîntului. în ajunul revoluţiei, C. Caragiale joacă tot în sala Momolo, în care mai are prioritate trupa Henriettei Karl[96].

Activitatea trupei lui C. Caragiale de la Bucureşti nu rămîne însă izolată. Sub impulsul mişcării culturale paşoptiste, teatrul se răspîndeşte în oraşele din provincie. La Cîmpulung se deschide în 1847 teatrul lui C. D. Aricescu. în perioada revoluţiei, teatrul din Piteşti activează sub conducerea lui C. Halepliu. în toamna anului 1848, fugit de teama represaliilor contrarevoluţiei, C. Caragiale înfiinţează un teatru la Craiova.

Deschiderea teatrelor din provincie — chiar dacă activitatea lor n-a fost continuă — dovedeşte că mişcarea cultural-artistică a vremii nu se limitează la activitatea din Bucureşti, că ea găseşte un puternic răsunet în ţară, că publicul romînesc manifestă o tot mai mare conştiinţă şi sete de cultură.

Actorii şi animatorii teatrului naţional şi revoluţia de la 1848

O S • Răspîndirea şi progresul teatrului se datoresc în primul rînd faptului că iniţiatorii şi animatorii lui sînt strîns legaţi de mişcarea revoluţionară. I. Ghica, C. A. Rosetti, C. Bolliac, I. Eliade fac parte din primul şi al doilea comitet revoluţionar. (Bolliac este numit vornic de politie.) în Ministerul de la 11 iunie sînt I. Eliade şi C. A. Rosetti, iar mai tîrziu aceiaşi se află.în guvernul provizoriu. Desigur că rolul politic al lui EHade a fost nefast în desfăşurarea revoluţiei şi în apărarea reformelor preconizate de constituţia care trebuia să înlocuiască *Regulamentul Organic,* acest «codice al muncii de clacă», cum îl numeşte Karl Marx, dar în perioada 1840—1848 Eliade mai apără interesele teatrului, pe care — alături de alţii — îl ctitorise în deceniul precedent.

Teatrul cunoaşte în cel de-al cincilea deceniu o dezvoltare remarcabilă prin grupul artiştilor legaţi de revoluţie. Aceştia, în primul rînd, dau teatrului romînesc un conţinut nou şi caută forme de expresie noi pentru a răspîndi ideile democratice care domină epoca. Mulţi dintre artişti se numără printre elementele cele mai conştiente ale acţiunii revoluţionare. Referindu-ne la cei din Ţara Romînească trebuie să-i pomenim în primul rînd pe C. Aristia şi C. Caragiale. Ei sînt printre primii actori care şi-au însuşit concepţia artistului militant, a artistului cetăţean. C. Aristia, care participase la evenimentele răscoalei lui Tudor în 1821, se află printre fruntaşii mişcării revoluţionare de la 1848. Şef al Gărzii naţionale, C. Aristia joacă un rol important în desfăşurarea şi apărarea revoluţiei, iar insuccesul acesteia îl face să pornească în exil, expulzat o dată cu ceilalţi revoluţionari sprijinitori ai teatrului romînesc care participaseră la evenimentele din 1848: I. Ghica, C. Bolliac, Gr. Grădişteanu, D. Bolintineanu, I. Voinescu, N. Apolloni, C. A. Rosetti.

C. Caragiale este cu sufletul alături de revoluţie. Cu toate că nu există documente doveditoare este perfect verosimilă afirmaţia lui Pantazi Ghica[97] că în zilele revoluţiei, înfăşurat în tricolor, el ar fi declamat versuri patriotice pe podiumul scenei de la Momolo, mai ales că în timpul revoluţiei sala Momolo fusese închiriată de revoluţionari[98]. Pantazi Ghica susţine că « s-a cîntat (pe scena teatrului Momolo) imnul *La revoluţiunea de la 1848* pregătit de C. Caragiale. în orice caz, contemporani şi istorici ulteriori confirmă

[96] în stagiunea 1847—1848, trupa H. Karl are o subvenţie de 1 200 de galbeni (vezi adresa către vornicul M. Cornescu, Arh. st. Buc, arh. T.N.B., dos. 2/1847, 17 martie 1848).

[97] Pantazi Ghica, *loc. cit.,* p. 66.

[98] I. Ghica arată că la 18—19 iunie «I. Brătianu

oameni. A vorbit I. Brătianu în folosul constituţiei, dar nu l-au lăsat, pe Cătina l-au dat <afară> proprietarii cu pumnii, Magheru a venit armat. . .».Vezi *Documente inedite literare,* Bucureşti, 1960, p. 40, «Note în legătură cu pregătirea şi începerea revoluţiei muntene din 1848».

fi*

-ti

Wm

I» Btbdmcsvt,

Sient st mt$m$ mtfm ml mgmm âe &mp*ţtf.

Fig. 136. — Personajele şi interpreţii piesei ocazionale Două sute de galbeni *sau* O păhărnicie de trei zile căzută prin constituţie, *de I. Dimitrescu-Movileanu, jucată la Bucureşti, la 11 iulie 1848.*

participarea lui C. Caragiale — şi a colegilor săi actori — la evenimentele revoluţiei. I. Thănăsescu menţionează că «la anul 1848, în timpul marei revoluţiuni, între bărbaţii care luau parte la acest eveniment se afla şi C. Mihăileanu, Costache Serghie şi alţi artişti din acea vreme»[99]. M. Belador susţine şi el că «la anul 1844 Caragiale cu colegii şi elevii săi iau parte activă la desfăşurarea evenimentelor politice prin reprezentaţiuni de piese tendenţioase ce ţinteau la măreţul scop»[100]. Este sigur că Belador se referă, vorbind de reprezentaţii de piese tendenţioase, la spectacolele date în ultimii ani de trupa lui C. Caragiale cu noul repertoriu original. De altfel, spectacole ale trupei romîneşti în zilele revoluţiei nu au loc[101], iar în lunile ce urmează, în timpul comploturilor boiereşti din iunie sau al celor două intervenţii ale turcilor din iulie şi septembrie 1848, singura reprezentaţie demnă a fi semnalată este cea cu piesa *Două sute de galbeni* de I. Dumitrescu (iulie 1848).

Contribuţia cea mai importantă a lui C. Caragiale, şi a actorilor care-1 însoţesc, la revoluţia de la 1848 rămîne activitatea sa artistică. Portretul pe care i-1 face, după decenii, Pantazi Ghica scoate în evidenţă marea semnificaţie a activităţii teatrale curajoase a lui C. Caragiale în anii 1840—1848, într-o «epocă de absolutism fantastic, în care o cenzură stupidă şi neîmpăcată forfeca, ciuntea, desfiinţa orice gîndire de naţionalitate, de patriotism, de romînism»[102].

Acelora care au vrut să vadă în refuzul lui C. Caragiale de a juca drama revoluţionară *Kîrdjali* (după romanul cu acelaşi nume de contele Mihail Czajkowski) o renunţare la principiile sale militante le răspunde însuşi autorul dramatizării, Pantazi Ghica, reproducînd scrisoarea pe care i-a trimis-o C. Caragiale: «Dar dacă aş reprezenta-o, ar trebui să otărăsc să închiz teatrul mîine, să las pe drumuri 16 nenorociţi — bărbaţi, femei —, răpindu-le pîinea *de toate filele* şi pe mine să mă trimită la Plumbuita ori la Mărgineanu

[99] T. Thănăsescu, *Schiţe istorice (Teatrul din Craiova),* Craiova, (f.a.). Printre alţi actori participanţi la revoluţie este vorba, desigur, şi de actorul romîn Vasile Maniu, care jucase în trupa lui Farkaş în Transilvania şi care venise ulterior la Bucureşti. După revoluţie, V. Maniu a fost expulzat în Transilvania.

Ar fi greu de susţinut şi dovedit că «diletanţii romîni» au fost pe baricadele propriu-zise ale revoluţiei, ca C. Aristia, dar teatrul nu constituia în anii aceia o baricadă mai puţin revoluţionară.

[100] M. Belador, *Istoria teatrului romînesc,* p. 51.

[101] Se pomeneşte în presa vremii de un spectacol dat de Dilly şi Gerger în faţa revoluţionarilor de la 1848, cu care ocazie Bălcescu i-ar fi felicitat pe cei doi protagonişti.

[102] Pantazi Ghica, *loc. cit.*

Cenzura fusese instituită încă cu mulţi ani în urmă, de îndată ce teatrul romînesc depăşise stadiul de curiozitate, de noutate inofensivă. Prima cenzură datează de pe vremea lui Al. Suţu (1819) şi o exercita Iacovache Rizo, cu scopul de a nu pătrunde în teatru «învăţături dăunătoare...» în vremea *Filarmonicii* şi pînă la 1837 piesele erau cenzurate la prima reprezentaţie. Din momentul în care ideile enunţate pe scenă critică şi periclitează privilegiile şi conservatorismul boierilor — adică după 1840, cînd se formează repertoriul naţional original —, piesele trebuie aprobate de cenzură înainte de a se tipări sau reprezenta. Acesta este de altfel încă unul din motivele pentru care *Proclamaţia de la Isla%* cerea libertatea absolută a tiparului.

(...) Făgăduieşte-mi, chezăşuieşte-mi că în mo
naţia va izbucni şi vom ieşi de acolo cu revolu
şi o joc mîine seară»[103].

Ataşamentul lui C. Caragiale faţă de rev
săi, care îi contestă pînă şi dreptul de a fi romî
tipăresc, de altfel, o broşură în care solicită ju
în broşura *Dreptatea poporului judece pe fraţii C*
o patetică profesiune de credinţă, în care-şi mărtu
sacrificiile pe care le-a făcut pentru propăşirea ace
agoniile teatrului ce v-am dat, voi nu cunoaşte
prunc pe care l-am ţinut la pieptul meu şi l-am
(1845 — 1848. — *N.ns.),* dîndu-i drept hrană
fama mea»[104].

Cu aceeaşi abnegaţie C. Caragiale sprijină
răspunde apelului *Ce sînt datori cetăţenii patriei?*
ziarului revoluţionar ultimele bunuri pe care le
în toamna anului 1848, C. Caragiale, însoţi
leanu, Raliţa Mihăileanu, Costache Dimitriade,
cescu ş.a.), părăseşte Bucureştiul. «Căpeteniile r
a părăsi capitala Bucureşti, spre a nu fi închişi
expatriaţi de către administraţia de atunci»[106].
unde se puteau bucura de o siguranţă foarte r
un nou teatru romînesc, pe care-1 conduce pînă
în Bucureşti, locul teatrului romînesc îl ia
de vodevil, teatrul de maimuţe sau reprezentaţ

TRANSILVANIA

în Transilvania, ca şi în celelalte ţări romîne,
/ • săi spirituali, legaţi de mişcarea paşoptistă
democratice. Deceniul al cincilea este şi în Transi
a luptelor pentru deşteptarea naţională. Ideile revo
în Transilvania determinînd un puternic curent îm
naţiei Imperiului habsburgic, a asupririi naţion
expresie în mişcarea culturală progresistă a *Şcolii a*
bine în acţiunile burgheziei intelectuale din prea
Şcolii ardelene, urmărind înlăturarea orînduirii
toate cele trei ţări, Gh. Bariţiu, Eftimie Murgu, Ti

[103] Pantazi Ghica, *loc. cit.*

[104] C. Caragiale, *Dreptatea poporului judece pe fraţii Caragiali,* p. 5.

[105] Scrisoarea lui C. Caragiale a apărut în *Pruncul romîn* nr. 25, din 1848, la rubrica *Daruri practice.* «Deşi străin şi calomniat de inamicii mei, voi să iau parte la această faptă. Aflîndu-mă azi în lipsă de bani,

lupta împotriva exploatării feudale şi asupririi naţionale, tind, prin culturalizare, să atragă în viaţa politică cercuri din ce în ce mai largi de romîni. întărirea mişcării naţionale după 1840 se datoreşte importanţei — mereu sporite — pe care aceştia o acordă răspîndirii şi studierii limbii naţionale, istoriei şi îndeosebi dezvoltării conştiinţei unităţii naţionale, prin stabilirea unor legături puternice cu Ţara Romînească şi Moldova. Acţiunile politice ale lui Eftimie Murgu, G. Bariţiu, T. Cipariu ş.a. sînt îndreptate împotriva tendinţelor de deznaţionalizare, împotriva nobilimii maghiare, care caută să-şi menţină prin maghiarizare supremaţia, şi totodată împotriva susţinătorilor principali ai regimului feudal-absolutist: patriciatul săsesc, « clasul înalt» romînesc, maghiar şi săsesc, armata şi poliţia care se află alături de nobilimea maghiară.

Cultura din această perioadă are ca obiectiv principal apărarea drepturilor limbii şi a valorilor spirituale naţionale. Reprezentanţii Şcolii ardelene, presa *(Galeta de Transilvania, Foaie pentru minte, inima şi literatură* etaj militează pentru reorganizarea învăţămîntului, pentru limba maternă în şcoli, pentru afilierea oamenilor de cultură la societăţile culturale din celelalte două ţări romîne, pentru integrarea în efortul general al burgheziei de a-şi constitui cultura sa pe baze naţionale în cadrul culturii europene moderne. Ca şi în Moldova şi Ţara Romînească, şi în Transilvania «contactele cu noua cultură europeană au putut să înlesnească culturii naţionale găsirea drumului ei propriu şi să-i sugereze mijloacele de expresie »[107].

Cultura cunoaşte în această perioadă o accentuare pronunţată a diferenţelor dintre cultura progresistă, legată de mişcarea antifeudală, bazată încă din deceniile trecute pe ideile iluminiştilor germani şi enciclopediştilor francezi, şi cultura claselor stăpînitoare, cu caracter aristocratic, claustrată, antinaţională şi în regres. Cultura progresistă se bizuie pe intelectualitatea burgheză care, în anii 1840—1848, înfiinţează numeroase cluburi şi asociaţii pentru răspîndirea ştiinţei şi culturii: *Asociaţia economică ardeleană*' (1844), cabinetele de lectură şi cazinourile de la Cluj şi Braşov, *Cercul didactic clujean* (1846) la care participă intelectuali romîni, maghiari şi germani[108].

în condiţiile determinate de avîntul dezvoltării capitalismului şi deci de întărirea poziţiilor politice, economice şi culturale ale burgheziei, ca şi de participarea la viaţa culturală a unor pături largi de romîni, teatrul romînesc cunoaşte în aceşti ani un avînt care concordă perfect, dacă nu prin densitatea manifestărilor, în orice caz prin conţinutul lor, cu mişcarea teatrală paşoptistă din Ţara Romînească şi Moldova, cu mesajul unitar de luptă al teatrului romînesc pentru libertatea naţională şi socială. Perioada studiată reprezintă un moment de culme prin influenţa pe care o exercită asupra teatrului de dincolo de Carpaţi ideile despre teatru şi dramaturgie ale paşoptiştilor din Moldova şi Ţara Romînească.

Analizînd activitatea teatrală din deceniul al cincilea, reiese că obiectivele teatrului transilvănean în aceşti ani nu sînt diferite de cele din celelalte două ţări romîne, căci teatrul este privit şi aici ca « o şcoală a moralei, a cultivării şi învăţăturii de limbă şi a curăţirii de prejudecăţi şi scălciaţiuni încuibate pe la noi, ca şi pe la toate naţiunile»[109]. Legătura teatrului transilvănean cu teatrul din Moldova şi Ţara Romînească are un caracter activ. Referindu-se la condiţiile speciale în care activează teatrul romînesc în Transilvania, G. Bariţiu îşi exprima un punct de vedere critic faţă de acei bucureşteni şi ieşeni care au

[107] *Istoria Romîniei,* voi. III, p. 1043.

[108] S. Benko, *Societăţile culturale clujene din prima jumătate a sec. XIX şi rolul lor în formarea intelec-* 1957, nr. 1-4, p. 158-159.

[109] G. Bariţiu, *Cîteva aspecte în privinţa teatrului romînesc,* în *Galeta Transilvaniei* nr. 97 din 1853.

tradus atîtea «vodeviluri seci şi farse de nimic». Animatoru
anii prerevoluţionari respinge un astfel de repertoriu (« noi,
ne îndreptăm atenţia asupra anticilor eleni şi romani») şi r
clasice studiate pînă în fund», căci « noi, romînii, nu avem timp

Legătura teatrului romînesc din Transilvania cu mişca
este continuă şi dovedită de o multitudine de fapte şi relat
lumină edificatoare şi asupra spiritului în care teatrul transilv
din Bucureşti şi Iaşi. Dar ar fi incomplet să se limiteze acest co
în anii de după 1840 sînt publicate în Transilvania, şi în speci
şi scrieri literare ale conducătorilor mişcării revoluţionare şi cu
şi Moldova: N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, C. Bolliac,
C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, I. Ghica, D. Bolintineanu etc.
articole din Principate despre proletariatul occidental, despre
etc.[111]. *Foaia pentru minte, inimă şi literatură* publică traduceri din
Fenelon, Montesquieu, Goethe, Schiller, Lessing, Kisfaludy ş.a.
manifestă un interes general, deosebit, pentru viaţa politică-
Romînească şi Moldova, mergînd de la informaţii asupra con
din Muntenia şi reprezentării tuturor categoriilor sociale[112]
demnitari[113], pînă la consemnarea entuziastă a constituirii, la
literare « de o serie de bărbaţi de seamă»[114] şi aprobările in
în Transilvania[115], sau pînă la polemica vehementă în apărarea
Pentru a dovedi încă o dată că mişcarea culturală din Transilv
şi trăieşte cu intensitate momentele cele mai importante ale v
şi Ţara Romînească, este suficient să fie citat elogiul pe care
Curierului romînesc în 1839, cu prilejul împlinirii unui deceniu
care slujeşte «în mii de chipuri de canal binecuvîntat pentru
romîni»[117]; sau publicarea, cu caracter manifest, programa
Bariţiu — a *Introducţiei* din *Dacia literară,* semnată de M. Ko
apariţiei ei la Iaşi[118]. Toate acestea atestă că orientarea ideolo
culturale naţionale transilvănene este legată de cele mai im
culturale paşoptiste din Ţara Romînească şi Moldova[119].

O Teatrul romînesc nu cunoaşte în Transilvania, în anii 18
^ • profesionale. Majoritatea manifestărilor scenice aparţin t
tăţilor cantatoare theatrale. Trupele romîne de diletanţi coexist

[110] G. Bariţiu, *loc. cit.*

[111] Vezi *Galeta de Transilvania* din 1843.

[112] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* nr. 49 din 1840.

[113] *Gazeta de Transilvania* nr. 24 din 1842.

[114] G. Bariţiu, *Foaie pentru minte, inimă şi literatură,* 1844, nr. 8.

[115] *Gazeta de Transilvania* nr. 95 din 1845.

[116] *Gazeta de Transilvania* nr. 49 din 1841.

[117] *Gazeta de Transilvania* nr. 7 din 1839.

[118] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* nr. 18 din 1840.

[119] Informaţiile şi comentariile care vădesc interesul continuu pentru activitatea teatrală de dincolo de Carpaţi abundă în presa transilvăneană. în anul 1840, *Gazeta de Transilvania* informează publicul romînesc

de către C. Negr
ceanu {*Gazeta de*
revistă reproduce
tică despre reprez
prelucrată de C.
3 martie) sau despre
din Iaşi cu *Grădin*
conservatorului, pre
minte, inimă şi litera
maţii ulterioare se
teatrului cel mare
1844), la noua c
şcoala de actori d
servatorul muzical

trupele maghiare şi germane: *Societatea ungureasca de teatru* de sub direcţia lui Elek Pâly[120], care dă spectacole în limbile maghiară, romînă şi germană, trupa lui Kreibig de la Sibiu[121], trupa lui Notai[122], trupa lui Kilenyi David şi Csabay, care joacă la Arad în vara anului 1846 o piesă de Kotzebue în traducere romînească *(Doi uituci,* tradusă de Iorgu Popovici)[123]. În acelaşi an, o trupă ungurească dă spectacole la Blaj, frecventate şi de publicul romînesc[124]

Trupa de diletanţi romîni de la Braşov îşi desfăşoară activitatea pînă în 1841 şi ulterior. Chiar dacă nu sînt cunoscute toate datele despre repertoriul şi spectacolele din această perioadă, este uşor de dedus spiritul imprimat de G. Bariţiu acestei trupe dacă se ţine seama că în *Foaie pentru minte, inima şi literatura* apar în acea vreme: *Prolog de G. Asachi rostit pe scena Teatrului varietăţilor din Eşi, Sărbătoare cîmpenească* de I. E. Rădulescu, *Saul* de Alfieri, actul al II-lea, scena I, tradus de C. Aristia[125], *Iuliu Cezar* de Shakespeare, actul I, scena a II-a, traducere în proză de G. Bariţiu[126], fragmente din *Intrigă şi iubire, Don Carlos* (actul al III-lea), *Fiesco, Măria Stuart* (actul al III-lea, scena a IV-a) de Fr. Schiller[127], o scenă din *Antony* de A. Dumas[128].

Prezentînd activitatea diletanţilor romîni de la Braşov în perspectiva pe care o oferă anul postrevoluţionar 1852, anul întemeierii Teatrului Naţional din Bucureşti, *Galeta Transilvaniei* arată că reprezentaţiile teatrale naţionale sînt condiţionate de faptul că prea puţine « familii de romîni pot frecventa teatrul nemţesc, atît pentru necunoaşterea limbii, cît şi pentru că piesele, cîte se produc, nicidecum nu sînt alese şi acomodate la gustul şi la trebuinţele publicului romînesc»[129]. Este vorba în fond de un repertoriu caracteristic publicului german, obişnuit cu « cele mai proaspete producte ale dramaturgiei moderne», care dorea să vadă piesele lui Kotzebue, în timp ce publicul romînesc voia reprezentate comediile «neasemuitului Moliere»: *Tartuffe, Zgîrcitul, Bădăranul boierit* etc. Orientarea

[120] Societatea condusă de Elek Pâly dă spectacole în 1840 la Braşov şi intenţionează să treacă şi la Bucureşti să dea spectacole în trei limbi. Vezi *Galeta de Transilvania,* 1840, nr. 37. Pâly a dat într-adevăr spectacole şi la Bucureşti în limba romînă, maghiară şi germană. Prima reprezentaţie a fost în limba romînă cu *Tetele din Siklos.* După cum ne informează presa budapestană, spectacolul a fost foarte bine primit. Vezi *Honmiives^,* Budapesta, nr. 90 din 1840.

Elek Pâly tipăreşte în 1840, la 2 iunie, primul afiş cu litere chirilice. Afişul anunţă piesa *Alina sau Brashovu în alte parte lumii.* În 26 septembrie 1840, un alt afiş în chirilice anunţă: «Braşov. Astăzi, joi, în 1 octombrie k. n. 1840, Filarmonica ungurească, supt direcţia lui Aleksie Pâly, va produce romîneşte: *Cetăţuia pe drumul ţării* — dramă vocală în două perdele. Scrisă de A. Kotzebue şi tradusă în romîneşte de translatorul I. Barac»; iar la 1 octombrie alt afiş: « Braşov — Astăzi, joi, la 1 oct. k.n. 1840, societatea Filarmonica ungurească, subt direcţia lui A. Pâly, va produce rumîneşte: *Pustnicul din insula Formentara.* O privelişte simţitoare în 3 perdele, scrisă de A. Kotzebue, tradusă în rom. de translatorul I. Barac». La 4 octombrie trupa lui Pâly joacă la Braşov romîneşte *Fetele din Siklos,* iar la 7 decembrie piesa lui Eliade: *Sărbătoare cîmpenească,* jucată la 14 octombrie şi la Bucureşti. Vezi: Orbân Lâszlo, *Adălekok a brassoi ?nagyar s%ines%et tortenetehe^ 1848,* Cluj, 1939, p. 191, 200 şi urm.

[121] Trupa lui Ed. Kreibig, animatorul teatrului german, dă spectacole şi în limba romînă, la Braşov. Eugen Filtsch arată, în *Geschichte des deutscher Theaters in Siebenburgen,* că la Braşov au mai dat spectacole în

Vezi: *Archiv des Vereines fiir Siebenburgiscbe Landeskunde,* Sibiu, voi. XXIII, 1890, p. 310.

[122] Societatea teatrală condusă de Notzl (Netzl) joacă la Braşov şi Sibiu în 1845 (vezi *Galeta de Transilvania* din 6 august). În 1846, la Mediaş se află trupa lui Franz Leopold.

[123] Trupa lui Kilenyi şi Csabay cuprindea patru actori care cunoşteau limba romînă. Spectacolul cu piesa lui Kotzebue, în romîneşte, avea ca scop atragerea publicului romînesc din Arad. Greşit susţine însă dr. Vâly Bela în *A% ăradi s^ines^et tortenete, 1774—1839,* Budapesta, 1839, că acesta ar fi fost primul spectacol în limba romînă la Arad. Autorul nu cunoaşte spectacolele preparandiei arădene date cu aproximativ 28-29 de ani mai devreme, adică la 1817-1818.

[124] Aceste spectacole demonstrează apropierea ce o realizează trupele de teatru între populaţia romînă şi maghiară. Corespondentul *Galetei de Transilvania* din Blaj arată importanţa acestor spectacole pentru « apropierea ce poate să împace inimi de atîţia secoli, printr-o falsă politică întreţinute» *(Galeta de Transilvania,* nr. 50 din 1846). Tot în *Gatţeta de Transilvania* (nr. 49) G. Bariţiu arată că participarea romînilor la spectacolele trupei maghiare din Blaj este firească şi în spiritul colaborării celor două naţionalităţi.

[125] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* nr. 19 şi 20 din 1840.

[128] *Ibidem,* nr. 40, cu o notă elogioasă privind autorul piesei.

[127] *Ibidem,* nr. 21, 25, 26 şi 29 din 1839; nr. 43 din 1840, cu note de G. Bariţiu în care-şi afirmă admiraţia pentru autor.

[128] *Ibidem,* nr. 42 din 1841.

spre un repertoriu cu un caracter satiric este, de altfel, mu
diletanţilor romîni braşoveni decît în spectacolele trupel

Viaţa culturală a saşilor din anii premergători rev
cuprinde şi activitatea teatrală. Sibiul şi Timişoara constitu
populaţiei germane, în care au loc stagiuni alternative. T
către Philipp Notzl şi Eduard Kreibig (regizori şi actori)
de Theodor Muller (1840) şi ulterior de Alexander Schmidt
numeroasă şi puternică, nu are un teatru a cărui activit
sau Timişoara.

Repertoriul trupelor săseşti cuprinde cu precădere
Teatrul german nu cunoaşte însă o singură direcţie de d
germane se resimte în acest deceniu atmosfera nouă din aju
pînă şi în teatrele vieneze. Se reprezintă acum piese din
tinere (Junges Deutschland). Interzise pînă în deceniul al patr
sau Laube îşi fac drum pe scenele germane din Transilva
populari vienezi Raimund şi Nestroy[130]. Tot acum pătrun
Hamlet, Egmont, Holoffern, operele dramaturgiei franceze,
liană *(Hernani,* Sibiu, 1840) şi pînă la piesele salonarde a

Dramaturgia săsească — aflată abia la începuturile
prin piesele lui Daniel Roth[131]. Sînt reprezentate din ce
pînă atunci de cenzură. Încordarea crescîndă a vieţii poli
a activităţii trupelor germane în perioada revoluţiei.

Repertoriul diletanţilor braşoveni este justificat şi p
pe care o imprimau actorii romîni artei teatrale: « . . .Tea
şi să dai pe faţă patimile şi blestemăţiile (...)> pentru c
să le pedepseşti aspru, bătîndu-ţi joc de ele şi sfîrşindu-
ironiei şi a satirei, iar nu pentru ca să le lauzi şi să le îngra
în repertoriul diletanţilor romîni tragediile marilor clasici,
din 1840 G. Bariţiu publică la Braşov fragmente din
W. Shakespeare[133], din *Elisabeta şi Măria Stuart, o întîlnire a*
de aici să se facă deducţia că repertoriul diletanţilor bra
comedie satirică şi dramă istorică clasică. Diletanţii romî
cu trupa germană, dar sînt ajutaţi şi influenţaţi de activitate
precizează de altfel că «între anii 1841 şi 1844 diletanţii ro
de la o societate ungurească care venise aici...»[135]. Act

[130] Se reprezintă dramele lui Gutzkow: *Inimă şi lume, Codiţă şi spadă, Patkul,* Laube *(Karlsschiiler),* Raupach *(Iobagii).*

[131] Scrise sub influenţa repertoriului lui Shakespeare, Schiller şi Kleist, piesele lui D. Roth au teme locale şi o solidă construcţie dramatică, o vehemenţă care face ca uneori să fie interzise de cenzură *(Der Konigsrichter von Hermannstadt — Judele din Sibiu,* Braşov, 1842, 1846; *Don Raphael,* Sibiu, 1842; *Amalasuntha,* Sibiu, 1843; *Râckoc^i şi Barcsai* — interzisă la Sibiu — 1843). Vezi A. Roth, *Tanulmănyok Roth Danielrol,* Budapesta, 1913, p. 25—29.

[133] *Foaie pe*
Actul I al dra
tarii şi note
istorice ale lu

[134] *Ibidem,*
traduce şi ad
din *Măria Stua*

[135] G. Bari
1870, nr. 11.
numără print
care ştiau «bi
viluri.

este încununată, de altfel, la 19 februarie 1845, prin reprezentarea tragediei *Regul* de Heinrick Iosef von Collin, în traducerea lui I. Văcărescu[136].

Dacă după 1840 teatrul din Ţara Romînească si Moldova este în stadiul afirmării depline a limbii naţionale pe scenă şi al trecerii la crearea unei literaturi dramatice naţionale, în Transilvania lupta pentru afirmarea limbii naţionale pe scenă este încă actuală din cauza încercărilor dietei transilvănene de a impune limba maghiară ca singura limbă oficială tuturor naţiunilor. « Noi nu privim cu pizmă — scria Bariţiu — înflorirea limbii şi literaturii maghiare, dar cerem ca şi noi să putem dezvolta liber limba şi literatura noastră»[137].

După 1840, spiritul *Daciei literare* domină activitatea culturală din Transilvania. În preluarea acestui spirit, în imprimarea lui în teatrul transilvănean, meritul principal îi revine lui G. Bariţiu, care a militat pentru « strînsa comunicaţiune naţională ce domneşte şi va domni între romînii transilvani şi între partea naţiunii ce trăieşte şi stăpîneşte în pămîntul moldovo-romînesc»[138]. G. Bariţiu este cel care determină includerea în repertoriul trupelor de diletanţi romîni a dramaturgiei paşoptiste a lui V. Alecsandri, C. Caragiale, C. Negruzzi etc.

Activitatea «Societăţilor cântatoare theatrale» în ajunul revoluţiei de la 1848

3. Situaţia diletanţilor romîni din Transilvania din punct de vedere al exercitării artei teatrale este mult îngreuiată în anii 1845—1846[139]. Activitatea diletanţilor romîni cunoaşte forme superioare de organizare abia în cadrul societăţilor cantatoare theatrale care iau naştere în ajunul revoluţiei de la 1848. Cea mai importantă dintre acestea este *Societatea romînească cantatoare, theatrale,* înfiinţată la 18 februarie 1847 sub conducerea lui Iosif Farkas şi finanţată de Ion Foti din Szegedin.

Cunoscut interpret al dansurilor romîne şi maghiare în tinereţe, actor care a jucat în anii premergători lui 1847 în limba romînă şi maghiară[140], I. Farkas părăseşte în 1847 Aradul, unde activase cea mai mare parte a timpului şi înfiinţează la Lugoj Societatea romînească cantatoare theatrale, care cuprinde diletanţi din Arad, Lugoj şi Braşov. Trupa lui Farkas numără la început 16 actori — romîni, maghiari şi sîrbi —; ei reprezintă în principalele centre ale Transilvaniei şi Banatului (Lugoj, Sibiu, Braşov, Făgăraş, Orăştie, Arad) un repertoriu alcătuit de conducătorul trupei după criterii care urmăresc să satisfacă toate gusturile publicului mijlociu, romînesc şi maghiar. Repertoriul dă însă totodată şi o posibilitate de exprimare netă noii literaturi dramatice romîneşti, obiectivelor sale ideologice. De aceea în repertoriul Societăţii romîneşti cantatoare theatrale conduse de Farkas se întîlnesc *Pădurea Sibiului,* care cîştigase sufragiile publicului braşovean încă în 1815 în cele trei versiuni — romînă, germană şi maghiară —, comedia « magică» a lui Em. Schikaneder *Cuşma grăitoare, Fiica regimentului* de S. Georges şi Bayard, *Precioasa* după P. Al. Wolff şi Komlosi sau *Etilena din Bulgaria,* dar, în acelaşi timp, comedia recentă a lui V. Alecsandri, *Cuconu Iorgu de la Sadagura*[141] sau piesa clasicului maghiar Szigligeti,

[136] *Galeta de Transilvania* nr. 15 din 1845.

[137] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* nr. 9 din 1842.

[138] *Galeta de Transilvania* nr. 12 din 1842.

[139] însăşi presa maghiară discută cu compasiune condiţiile de muncă şi existenţă ale diletanţilor romîni. *Galeta de Transilvania* nr. 72 din 1846, elogiază, de pildă, articolul lui Szekely Iakob Elek apărut în *Erdelyi Hirado* pentru felul « cum a înfăţişat nefericita

[140] La 8 iulie 1846, Farkas reprezintă în limba romînă piesa *Doi uituci* de Kotzebue, în traducerea lui I. Popovici. Din repertoriul maghiar Farkas mai interpretase în limba romînă *S%pkdtt katona* de Szigligeti, *Notarul . din Peleseke* de Gaal etc. Cf. I. Breazul, *Contribuţii la istoria teatrului romînesc din Transilvania,* Cluj, 1956. Vezi *Studii şi cercetări de istoria artei,* 1956, nr. 1—2, p. 228 şi urm.

[141] Comedia *Cuconu Iorgu de la Sadagura* fusese

Soldatul fugit, în traducerea actorului r
interpreţii trupei lui Farkas întîlnim
romîni transilvăneni: A. Istrătescu,
Bota, I. Navrea, Bocşa, Giurescu, V
Rozalia, Popovici etc.[142].

Turneul pe care-l face Societatea
theatrale sub conducerea lui Farkas în
în 1847—1848, este dovada cea mai
romînesc din Transilvania cunoaşte
influenţa ideilor paşoptiste, că, în
transilvănean trăieşte în perioada 1848
mişcării culturale paşoptiste din Mo
nească. Turneul lui Farkas are în plu
speciale din Transilvania, un puternic c
rind să contribuie la trezirea conştiinţ
rarea libertăţii naţionale. Trupa lui F
la Sibiu — în sala Redoutului — în ma
între altele, basmul *Die Schallenkap*
Em. Schikaneder, *Precioasa,* o piesă
P. Al. Wolff şi Komlosi, *Etilena din B*

Presa locală consemnează suc
cu aceste spectacole, dar nu ezită
ciunile de ordin artistic[143]. Deficienţ
ţilor romîni nu puteau împiedica îns
a opiniei publice germane că «un tea
mare raritate, şi aceasta nu pentru c
o cultură a lor»[144]. Ziarul german pu
romînesc pe seama dificultăţilor pe
dorinţa actorilor trupei lui Farkas de
ţiile sociale şi naţionale determinant
reproduce pasaje din articolul publica
romînesc e într-adevăr mare raritate ş
romanesci» [145].

Turneul Societăţii romîneşti cant
La Făgăraş, trupa condusă de Farkas
(Soldatul fugit), Precioasa, Cuşma grăit
uniformă[146]. Criticile, în legătură cu limb
şi germană, imputarea principală fiind
interpreţii romîni. La Braşov Societate

[142] Despre activitatea trupei lui Farkas şi a turn
său în Transilvania în anii prerevoluţionari rela
Septimiu Sever în *Adevărul literar şi artistic,*
nr. 400, în articolul *Un turneu teatral romînesc în A*
în anul 1847. în toamna anului 1847, V. Mar
Seracin trec în Ţara Romînească şi vor juca în

Fig. 138. — Relatare din ţiarul Aradâr Kundschaftblatt, *nr. 27 din 4 iulie 1846, asupra activităţii trupelor lui Farkaş, Kileni etc.*

I- ~» >N> *-i-ft.r r r,*'o* -«-«Ft «<-

în limba romînă şi, cu toate că unele piese se repetă, teatrul este plin întotdeauna. Totuşi spectacolele nu satisfac integral exigenţele artistice ale publicului. Cu tot succesul de opinie publică, trupa este în deficit şi încercările de a rezolva situaţia financiară prin reprezentarea unor spectacole în limba maghiară rămîn fără rezultat. La Braşov trupa se scindează, o parte din actori angajîndu-se într-o trupă maghiară. *Galeta de Transilvania* pune însă soarta grea a trupei lui Farkaş pe seama lipsei de exigenţă artistică: « . . .Aceasta e rezultatul unei întreprinderi oarbe, nesocotite, măcar de-ar servi şi altora spre învăţătură că de un public compact care ştie romîneşti fără pericolul propriu nu-şi pot bate joc»[147]. Cu toate acestea, la sfîrşitul anului 1847 şi începutul anului 1848 trupa lui Farkaş se găseşte — chiar dacă micşorată — la Orăştie, unde reprezintă *Cuconu lorgu de la Sadagura* şi traduceri din germană şi maghiară[148].

Reprezentarea dramaturgiei naţionale în Transilvania

A în ajunul lui 1848, diletanţii romîni se străduiesc să reprezinte un repertoriu cît mai apropiat de spiritul revoluţionar care cuprinde intelectualitatea transilvăneană. La Braşov este reluată, la 24 mai 1847, tragedia lui H. I. von Collin, tradusă în urmă cu ani de I. Văcărescu, *Regul,* ca o formă de protest împotriva tiraniei şi a spiritului de asuprire[149].

Meritul popularizării pieselor romîneşti scrise dincolo de Carpaţi îi revine tot neobositului G. Bariţiu. în *Foaie pentru minte, inima şi literatură* Bariţiu recenzează piesele originale mai importante prezentate în teatrul romînesc din Principate. Criticul se opreşte îndeosebi asupra comediilor lui C. Bălăcescu şi V. Alecsandri. Relevînd importanţa literară şi educativă a unor piese ca *0 bună educaţie* sau *Piatra din casă,* optează pentru comedia lui Alecsandri şi pentru modul ei de reprezentare pe scena teatrului ieşean[150].

[147] *Galeta de Transilvania* nr. 81 din 1847.

[148] *Organul luminării,* 1848, nr. 53.

[149] Printre interpreţii tragediei *Regul* la Braşov sînt: A. Istrătescu, I. Navrea, I. Pădure, M. Pătraşcu, N. Birt, I. Dimian, I. Martinovici, D-na Rozalia,

[150] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură,* nr. 22 din 1847. « Dl. Alecsandri au înfăţoşat pe scenă o întîmplare din cele scoase din viaţa socială, caracterele sînt bine expuse şi înfăţoşază un tablou de aviz pentru acele mame care într-adevăr socotesc fetele lor «pietre în

Contribuţia scriitorilor transilv
prerevoluţionari nu este prea importa
germană şi scrie el însuşi pentru trup
poet şi dramaturg, G. Bariţiu însuşi
făcută la încercările dramatice ale lui
din Arad, intelectual patriot, activ în to
semnificaţia unei lucrări ca: *Monum*
naţiei romîneşti toată viaţa şi-o jertfiră[151].
şi, dincolo de forma hibridă dramatic
de a afirma calităţile moral-intelectuale
ţionalizant al nobilimii maghiare perse
unei culturi naţionale. De altfel, Ara
rîndul activitatea culturală şi patriotic
teatrale în anul revoluţionar 1848.

C Revoluţia de la 1848 pune în ev
^ • romînesc şi maghiar au obiective ase
lurile revoluţionare — urmăresc să s
multe ori pe romîni alături de mag
tanţii culturii romîneşti, care partic
borare cu intelectualii democraţi maghi

Teatrul din Arad, care cunoaşte
vie activitate[152], este locul de desfăşur
al primei manifestări publice care sal
izbucnirea revoluţiei la Viena, Budape
şi Bratislava la 15 martie 1848. Tru
lui Gocs reprezenta în seara de 17 ma
1848 *Don Ce%ar de Ba^an.* în timpul
prezentaţiei aflîndu-se vestea izbucnirii
voluţiei, spectatorii de toate naţional
ţile — după cum precizează presa locală
s-au urcat pe scenă şi au cerut actori

[151] Braşov, Tipografia Universităţii maghiare, 1

[152] N. Szabotski şi Lukâcsi Leopoldina, venind d
Iaşi în drum spre Budapesta, organizează la A
împreună cu diletanţii spectacole teatral-amicale (
Aradăr Kundschaftblatt nr. 30 din 1848); trupa g
mană a lui Kreibig şi Notzl, care făcuse turnee ş
Ţara Romînească; Vester Sandor (1846); Komar
— Mâtrai (1846); Kileny-Csabai — care a organ
spectacole romîneşti împreună cu Iosef Far
(1846-1847); Korsi Ferenc (1847); Szollosi-Veg
Szabo L. (1847-1848); Gocs Ene (1848), Teleki
Philipovics Istvan, 1848, ş.a.

Fig. 139. — Lista deputaţilor, din toate naţionalit
conlocuitoare, aleşi în consiliul revoluţionar al oraş
Arad. Pe listă figurează şi Alexandru Gavra (ve^i nr.

să citească cele 12 puncte ale programului revoluţionar întocmit de Petofi. Citit de unul dintre spectatori — din cauză că directorul trupei nu acceptase să fie citit de actori, textul nefiind. . . aprobat de cenzură —, programul revoluţionar a dezlănţuit o manifestare de entuziasm, continuată printr-o manifestaţie de stradă pentru cauza revoluţiei. în sală au rămas doar elementele reacţionare, care au continuat să vadă un spectacol interpretat de nişte actori derutaţi[153].

La Timişoara, manifestaţia pe care o face populaţia la 18 martie în cinstea izbucnirii revoluţiei se încheie printr-o reprezentaţie teatrală gratuită, în care publicul entuziast vizionează piesa *Zriny* de Th. Korner[154]. La Sibiu, patriciatul săsesc denaturează însă conţinutul cuceririlor revoluţionare şi teatrul rămîne departe de frămîntările social-politice.

Fig. 140. — Anunţul direcţiei teatrului din Arad prin care se face public, la 10 iunie 1848, concursul cu premii pentru stimularea dramaturgiei originale cu subiecte naţionale.

La Arad există forme de colaborare între revoluţionarii romîni şi maghiari care nu se întîlnesc în altă parte. Aici revoluţionari romîni şi maghiari figurează alături pe «lista deputaţilor din toate naţionalităţile conlocuitoare, aleşi în consiliul orăşenesc revoluţionar din 1848»; în timpul revoluţiei, subprimar al Aradului este romînul Dimitrie Haica (mai, iunie, iulie 1848)[155]. Această colaborare favorizează popularizarea ideilor proclamate pe Cîmpia Libertăţii. Presa romînească salută prin G. Bariţiu sărbătoreasca adunare de pe Cîmpia Libertăţii şi propagă în mijlocul romînilor ideea respingerii oricărui compromis cu stăpînirea în detrimentul aspiraţiilor populare[156]. în aceeaşi perioadă, cealaltă publicaţie condusă de Bariţiu lansează apeluri către elevii romîni să părăsească orice neînţelegeri şi «să ţină cu progresul»[157].

Spiritul colaborării în sprijinul revoluţiei se recunoaşte şi în manifestările teatrale. Sub conducerea consiliului orăşenesc revoluţionar, directorii teatrului din Arad lansează un concurs cu premii pentru stimularea dramaturgiei originale: « Subsemnaţii directori ai teatrului din Arad oferă 12 premii în aur pentru o dramă în legătură cu istoria Aradului; de asemenea alte 12 premii în aur pentru o lucrare evocatoare a obiceiurilor populare, rămînînd la latitudinea scriitorilor ca să întrebuinţeze şi elementele popoarelor conlocuitoare»[158].

Teatrul romînesc şi al minorităţilor naţionale cunoaşte deci şi în Transilvania o perioadă de avînt în anii revoluţiei de la 1848. Ca şi în Ţara Romînească şi în Moldova,

[153] Vezi informaţiile din *Arad păros torte nete,* din martie 1848.
[154] J. Wolf, *Die Revolutionsjahre 1848\49 in Banat,* în *Neuer Weg* din 13 iunie 1956.
[155] Vezi ziarele *Peşti Hirlap, Kossuth Hirlapja, Kozlony,* în care este pomenit sub numele de Hajka Dome.
[156] *Galeta Transilvaniei* nr. 43 din 1848.
[157] *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* nr. 30 din 1848.
în Arad la 22 mai 1848 de către Havy Mihaly şi Goes Ede, directori ai teatrului din Arad). Este vorba de Havy Mihaly,cel care după revoluţie va conduce opera maghiară din Cluj şi va face un turneu la Bucureşti (în 1860) sprijint de avocatul Mircea Ion (Cf. Ianovi'cs Ieno, *A Farkaş-utcai s^inhăz,* Budapesta, 1941, p. 115—121; cf. N . Filimon, *Idei repezi despre muzica // opera maghiară,* în *Revista Carpatilor,* 1860, voi. II, p. 130-147).

C v,

teatrul este folosit în scopul întreţinerii sentimentelor patriotice naţionale, în împrejurările istorice specifice Transilvaniei.

Activitatea teatrală romînească din Transilvania se integrează mişcării cultural-artistice paşoptiste din celelalte două ţări romîne. Teatrul transilvănean este animat de aceleaşi idei social-politice-estetice ca şi în Moldova şi Ţara Romînească. Nu trebuie omis însă caracterul specific al activităţii teatrului romînesc din Transilvania, determinat de colaborarea cu mişcarea teatrală maghiară şi germană, de spiritul teatrului minorităţilor naţionale legat de idealurile revoluţiei paşoptiste.

Mişcarea teatrală este strîns legată de avîntul patriotic pe care-l imprimă în cultura noastră intelectualii crescuţi în atmosfera luptelor premergătoare revoluţiei de la 1848. Deceniul al cincilea al secolului trecut marchează începutul consolidării culturii moderne naţionale, dar acest proces continuă în perioada dintre 1848 şi 1878, perioadă în care «cultura a servit cauza unirii naţionale şi a eliberării întregului popor romîn de sub jugul străin otoman şi habsburgic»[159].

Ca întreaga mişcare culturală, teatrul înregistrează în deceniul al cincilea un salt calitativ. Clarificarea funcţiei estetice a teatrului, alături de cea social-educativă, oglindirea mai amplă a realităţii naţionale în dramaturgie, tendinţa de părăsire a diletantismului actoricesc caracterizează activitatea teatrală din toate provinciile.

F Br

în capitolele care urmează se urmăreşte îndeoseb mene de creştere a teatrului, specifice deceniului revol toriuiui şi dramaturgiei, al artei scenice şi concepţiilo

Capitolul al VJI-lea

REPERTORIUL TEATRAL ŞI ÎNCEPUTURILE DRAMATURGIEI ORIGINALE

Prezentarea începuturilor dramaturgiei în limba naţională trebuie să ţină seama de trăsăturile contradictorii ale primelor texte originale cu caracter teatral, de diversitatea — de genuri şi factură — a producţiei dramatice, de gradul ei de originalitate. Tratarea istorică, pe perioade şi curente, împletită cu analiza specificului teatral, înlesneşte urmărirea evoluţiei dramaturgiei originale, permite viziunea de ansamblu asupra unuia din izvoarele constitutive ale fenomenului cultural-artistic pe care-1 reprezintă teatrul vremii.

Din punctul de vedere al apariţiei şi maturităţii manifestărilor, în ansamblul producţiei dramatice originale de început pot fi desluşite cîteva linii distincte. De pildă, începuturile teatrului romînesc în Transilvania, care premerg apreciabil celor din celelalte provincii romîneşti, cunosc o evoluţie aparte, pe linia teatrului şcolar, evoluţie care trebuie neîncetat raportată la manifestările analoge ale minorităţilor naţionale din această parte a ţării. Există apoi în dramaturgia originală etapa improvizaţiei, a apariţiei sporadice —- la intervale de timp destul de mari — a unor piese ocazionale, care nu se pot încadra într-o activitate deliberată. Constituirea unui repertoriu original este relativ tîrzie. Recurgerea la traduceri şi adaptări şi, în general, la experienţele altora apare ca o necesitate în graba folosirii teatrului pentru răspîndirea în viaţa obştească a unor idei de largă circulaţie la data aceea şi în condiţiile inexistenţei unui fond original de piese.

Se mai impune constatarea de ordin general că începuturile dramaturgiei originale nu reprezintă o creaţie omogenă, un torent unic: existenţa a două culturi diferite poate fi urmărită şi în domeniul producţiei dramatice, ca în orice alt sector al culturii. Tendinţe contrare caracterizează diferit producţia noastră dramatică de la începuturile ei: pe de o parte piese cu bune intenţii de critică socială, care se înscriu în mişcarea generală de afirmare a valorilor naţionale (Facca, Bălăcescu, Millo etc.), pe de altă parte piese al căror conţinut se desprinde de realităţile locale (Winterhalder, Glădescu) ori prilejuieşte atitudini ostile în faţa elementelor de progres (Voiajul din Podul Mogoşoaie...). Chiar în cadrul aceleiaşi lucrări pot fi uneori surprinse inconsecvenţe: de pildă, concomitent cu ridiculizarea cosmopolitismului şi frivolităţii tinerelor odrasle boiereşti, se

simte, subteran, în *Comedia vremii* o condamnare încăpăţînată a oricăror încercări de clintire a obiceiului timpului. Complexitatea realităţii istorice nu permite separaţii absolute, contraste exclusive.

Delimitări stricte nu sînt potrivite nici în legătură cu prezentarea producţiei dramatice originale de început după criteriile genurilor literare. Este adevărat că, de la cele dintîi afirmări, dramaturgia noastră ilustrează — deşi inegal — ambele genuri: eroic şi comic-satiric. în primele noastre piese, evocarea istorică din trecutul naţional se face în spiritul epocii, cu rezonanţă în actualitate, fie că e vorba de perioade mai vechi *(Sărbarea ostăşască),* fie că se reînvie evenimente aproximativ contemporane *(Monumentul Şin cai-Clainian).* însă tabloul de ansamblu al începuturilor dramaturgiei originale face evidentă predominanţa masivă a comediei. Chiar în lucrările istorice există rezolvări de cele mai multe ori tot prin mijloacele comediei; amestecul este caracteristic, de pildă, pentru *Două sute de galbeni.* Se poate spune, aşadar, că genul precumpănitor în care a apărut o literatură dramatică romînească a fost cel al comediei cu intenţii de caricaturizare. Orientarea spre satiră nu e proprie doar dramaturgiei, ea e generală în literatura dezvoltată în epoca de pregătire a revoluţiei şi va constitui pentru urmaşi o tradiţie solidă. înclinarea spre farsa indulgentă, spre şotie, spre parodie se menţine, dar se dezvoltă spre incizie. Evident, vocaţia satirică nu este oricînd şi oriunde de acelaşi grad de concentrare ori rafinament. Cu timpul, predilecţia pentru comic capătă un substrat nou: comicul măscăricilor de la curţile domneşti, de pildă, reprezenta mai ales o distracţie, o recreaţie menită a crea bună dispoziţie între preocupări serioase şi grave; faţă de această inocentă întrebuinţare, comicul secolului al XIX-lea devine o atitudine etică şi o formă de cunoaştere. O dată cu teatrul literar, cu interesul pentru adevărul acţiunii şi sentimentelor, tehnica comicului verbal, de cuvinte şi jocuri de cuvinte, e treptat abandonată. Gluma nu mai e inofensivă, ci usturătoare; străbătută de conştiinţa primejdiei, ea aduce la cunoştinţa publică — căutînd să sancţioneze prin ridicol — situaţii şi caractere şi nu exclude mînia.

Cele mai vechi texte originale cu caracter teatral

Cea mai veche lucrare romînească cu caracter teatral care se cunoaşte astăzi este *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa.* Dincolo de valoarea sa dramatică discutabilă, lucrarea dovedeşte existenţa unui spectacol romînesc în Transilvania pe la 1780. Din acest punct de vedere, *Occisio Gregorii* este pînă acum o primă şi unică apariţie în literatura romînească veche.

Piesa merită atenţie în măsura în care se face efortul de a suplini textul păstrat cu partea de reprezentare scenică pe care a presupus-o; indicaţiile interliniare, date în latineşte, prin care i se sugerează interpretului ce are de făcut, privitoare la jocul mut de scenă, la atitudinile actorilor, care ridică probleme de punere în scenă — chiar rudimentare — confirmă intenţia reprezentării acestui gen de teatru, notat doar cu aproximaţie, încă neîntîlnit la noi. Este sigur că spectacolul, care nu va fi fost nici primul şi nici ultimul într-un mediu în care exista o tradiţie teatrală în şcoală, a avut loc. Asupra datei şi împrejurărilor reprezentării acestei încercări teatrale însuşi textul conţine cîteva indicaţii: prologul piesei, în care se spune că uciderea lui Ghica (1777) s-a întîmplat « acum tocma, nu de mult», şi replica finală, prin care se aclamă «vivat Măria Theresia, Josephus et Gregorius Maior», stabilesc cu aproximaţie alcătuirea piesei între anii 1778 şi 1780 (Măria Tereza moare în 1780), iar numele lui Grigore Maior — preţioasă indicaţie — ne trimite cu gîndul la Blaj, unde în acea vreme funcţionau singurele şcoli în care erau admişi romîni. Desigur că, în afară de indicaţia preţioasă asupra locului şi datei reprezentării pe care o constituie prezenţa numelui lui în text, nimic nu poate îndreptăţi vreo

apropiere între pregătirea sau reprezenta
« cărturarului vlădică», cum îl num
şi, mai cu seamă, spectatorii acestei p
fundaţiei întemeiate de el, fapt pe
numele[2].

Ce este această *Occisio Gregorii*
De fapt sub această titulatură se schi
se improvizau la reprezentaţie replici
a figurii domnului moldovean care se j
dramatizarea morţii lui impresionante
este folosit ca un pretext pentru o acţ
fără a se ţine seama de semnificaţia

Piesa[4] debutează printr-un prol
înainte ca perdeaua scenei să se ridice,
sfîrşit al domnitorului Grigore Ghica
merite ale lucrării improvizate, făcută «
momentan acest prolog, în care Ghica
vrut « a sta lîngă credinţă» —, se risip
text redactat în latină, un intermediu
Diverse intermedii comice întrerup din
peţirea unei tinere ţărănci, după obic
pe seama unui medic şarlatan, cîntece
intermedii vesele, pentru care autorul nec

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii romîneşti în s*
lul al XVIII-lea, voi. II, Bucureşti, 1901, p.

[2] Numeroasele sale străduinţe şi realizări
făcut popular printre studenţi; a înfiinţat
de studii, a sistematizat beneficiul de pîine,
gurînd hrana în şcoli, a creat şi înzestrat cu for
Fundaţia şcolarilor din Blaj, care acorda premii p
recitări în diferite limbi.

[3] Deformarea grotescă a unui personaj is
de dată recentă, imitată de studenţii romîni,
să fi fost obişnuită şi în piese şcolare ungu
Imitaţia nu trebuie să surprindă în cadrul
învăţămînt comun şi avînd în vedere cunoaşt
limbii maghiare (necesară pentru ocuparea de po
în aparatul de stat) de către romînii tra
văneni. Se cunosc piese ungureşti din acelaşi
cu conţinut foarte asemănător (vezi *Occisio Greg*
Vodae, în *Revista Fundaţiilor,* Bucureşti,
nr. 8, p. 423). Parodierea personajelor isto
era în moda literară a vremii, mai ales în sfera
cultură austriacă; la Viena, în 1788, apare, b
rîndu-se de un extraordinar succes, *Abenteuer*
frommen Helden Aeneas, de Aloys Blumauer, o pr
crare a primelor 9 cărţi ale *Eneidei,* în care moti
antice sînt aplicate unor situaţii moderne. La Bucur
în 1785, o comedie grecească intitulată *Alexa*
vodă cel fără conştiinţă a făcut poate şi ea obi
vreunui gen de spectacole şcolare similare, d
judecînd după înfăţişarea depravării din mediul d
nesc pe care o cuprinde, ea pare mai degrabă un par
politic îndreptat împotriva lui Alexandru Ion Ma
cordat, izvorît dintr-un resentiment personal sau ju
ficînd o atitudine politică (vezi N. Iorga, *op.*
p. 76, şi Marcu Beza, *Urme romîneşti în Răsăritul orto*

scenele dramatice propriu-zise; dar şi în desfăşurarea acţiunii îşi fac loc replici de un comic gros, fără vreo justificare interioară, cuprinzînd adesea asociaţii îndrăzneţe şi enormităţi care trebuie să fi stîrnit rîsul nestăvilit al publicului de adolescenţi.

Interesul dramatic al lucrării nu este mare: acţiunea e redusă, întreruptă, anumite pasaje rămîn de neînţeles, conflictul iluzoriu, personajele fără individualitate, iar limba — o poliglosie intenţionat comică; textul romînesc are un vădit colorit ardelenesc[7]. Nu e mai puţin adevărat că acest text vechi înseamnă prima silinţă originală pentru teatru, prima rostire romînească pe scenă şi meritul întîietăţii nu trebuie neglijat. *Uciderea lui Grigore vodă,* producţie cărturărească, se leagă de tradiţia spectacolelor şcolare de amuzament ale elevilor din clasele superioare, influenţate la rîndul lor de tradiţiile goliardice ale petrecerilor studenţeşti: acelaşi sistem de compunere, în care o parte însemnată era lăsată pe seama talentului de improvizator al actorului în acţiune, în care replicile vorbite alternau cu cuplete cîntate şi acrobaţii, amestec heteroclit de spectacol de bîlci şi în care se regăsea drept modalitate comică folosirea unei limbi scîlciate după naţionalitatea diversă a interlocutorilor.

Tot în Transilvania, F. J. Sulzer, în lucrarea sa despre ţările romîneşti, a înregistrat cu prilejul unei nunţi săteşti nişte dialoguri în romîneşte, cîntate de mire şi ciobanii oaspeţi la nuntă; aceste dialoguri în versuri[8], un fel de chemări la nuntă, urări de fericire

[7] «Ţipă hainele jos . . .»; «da cum-ui bine dară. . .»; «minteni vă învăţ. . .»; «pă lîngă



Fig. 143. — Costache Conachi.

şi belşug, vesele, glumeţe, pline de aluzii adesea grosolane, sînt atribuite de autorul de limbă germană unui «walachen welcher Micule[9] hiess ».

Tot Sulzer, care reprezenta interesele habsburgice ale Austriei, a inserat cu plăcere în lucrarea sa şi *Jălile ciobanilor din Ardeal lingă sicriul Maicei Teresia*[10], întocmite, se spune, de un preot de sat transilvănean. în aceste versuri, doi ciobani, Lazăr şi Bucur, deplîng pe rînd moartea suveranei Imperiului austro-ungar; Măria Tereza se bucura de oarecare popularitate în Transilvania pentru şcolile, bursele, fundaţiile înfiinţate. în continuare, Sulzer a mai transmis şi alte asemenea producţii apologetice în legătură cu împărăteasa decedată, dîndu-le drept opera unui preot sas,Samuel Knall. Ciobani romîni ca personaje în piesele săseşti se întîlnesc destul de frecvent, iar cunoaşterea şi folosirea limbii romîneşti de către un autor sas este explicabilă în condiţiile conlocuirii din mediul sătesc.

Mai mult ori mai puţin originale, aceste compuneri, în care există într-adevăr doi sau mai mulţi interlocutori care-şi alternează replicile, singurul aspect de altfel prin care se pot asocia unei lucrări dramatice —, sînt însă lipsite de acţiune şi nu pot fi considerate drept piese de teatru. Ele fac parte din familia manifestărilor cultural-literare ale intelectualilor transilvăneni; caracterul lor bucolic era în spiritul vremii, genul pastoralei fiind apreciat atît în secolul al XVIII-lea, cît şi la începutul secolului al XIX-lea. Alte asemenea producţii ocazionale vor fi existat şi în afară de cele menţionate de Sulzer.

O serie de scurte pamflete teatrale de la începutul secolului trecut, care se păstrează în manuscris, nu par a fi cunoscut întotdeauna şi o reprezentare scenică, dar dovedesc că gustul producţiilor cu specific teatral se trezise: *Amoriul*[11], *Giudecata femeilor,* scrisă la « leat 1806», în care Zeus încearcă să împartă dreptatea între femei şi bărbaţii pîrîţi de către femei, ambele de C. Conachi, apoi *Comedia banului Costandin Cânta ce-l f^ic Căbujan şi Cavaler Cucoşu,* nedatată, semnată de trei autori: C. Conachi, N. Dimachi şi D. Beldiman, despre care se spune că «nefiind theiatru s/-/au giucat comedie aceasta la păpuşarii»[12]. « Obrazăle» — personajele indicate ale comediei sînt: cavaler Cucoş sau treti ban Costandin Căbujan, Jompa, « vizeteul şi ministrul» său, Staţi Băcalu, prietenul său. Este foarte posibil ca prin aceste personaje dramatice să fi fost vizate persoane existente.

[9] N. Iorga, *op. cit.,* p. 191; după afirmaţiile lui

[11] B.A.R.P.R., Secţia manuscrise, ms. 3592, filele

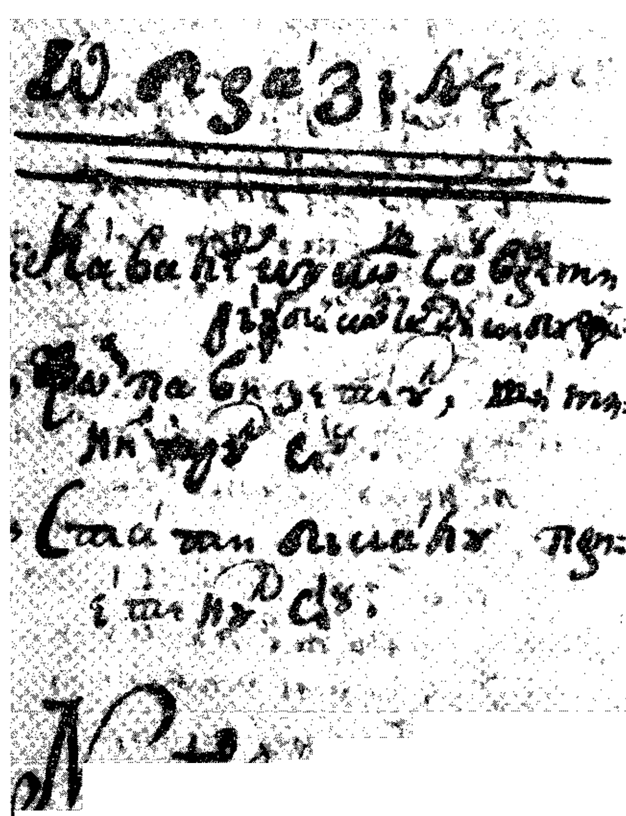
A intitula comedie cele cîteva d
netăgăduit pitoresc local, ar fi prezum
cavalerul Cucoş, pe care îl pun în cîte
patima: cînd, întors de pe drum, por
tăi îs gingaşi tari,/nu le da multă m
un minunat prilej de a-i sublinia avariţ
că, « pentru treaba ce-am venit, di n-a
« . . . Singur eu îmi dau otravă»); cînd,
Jompa ciubote, pe care pînă la urmă tot
a patra, cînd se bucură de o iarnă grea,
pe care-l depozitează. Asemenea tipur
societatea romînească la începutul se
minau apariţia relaţiilor capitaliste. în
trei autori va fi putut avea o viaţă sceni

Tot între primele încercări satiric
graţie lui V. Alecsandri, scotocitor al
punîndu-se compusă încă înainte d
corupţia, scrierea dovedeşte un vădit
ale unui tînăr negustoraş Vasilachi. A
obţinut prin socrul său rangul de serc
în noua sa funcţie de dregător. Din p
«arătărilor» (acte) şi «perdelilor» (sce
«obraze» ale timpului: ginerele veleit
boieresc, măritată împotriva voinţei ei,
Stavarachi, grămătic, care e solicitat a
administrativă şi judecătorească, meşt
sînt rimate, intervin anumite pasaje în
sau exclamaţiile «a parte» ale grămătic
Orhei, peste al cărei autor s-a aştern
relaţii şi moravuri sociale specifice din

O completare a tabloului social l
textul unei comedii atribuite lui N. Dima
în cinci acte, numite « seri», la rîndul l
logic într-o gradaţie care asigură diver
principal al piesei rămîne însă absenţa
(de vor fi fost); personajele se mulţum
anterior, care depăşesc cadrul « serilo
comentarea, fără intenţii moralizatoare, de

[13] V. Alecsandri, *Trei curiozităţi,* în *Convorbiri lite*
1875, nr. 7, p. 274-276.

[14] *Texte şi documente,* în *Viaţa romînească,*
nr. 2, p. 91 —110; Ş. Cioculescu, *Prima piesă romîne*
în *Galeta literară* din 11 decembrie 1958 şi
noastră comedie originală «Sfatul familii», în
romînească, 1960, nr. 12, p. 146—164.



Dincolo de preocupările pentru combinaţiile de dragoste nelegiuită — şi nicăieri plăcerea clevetelii, prelungită prin aţîţarea dozată a curiozităţii, nu e mai bine surprinsă ca, de pildă, în sara a II-a, sfatul al 2-lea—, se mai desprinde din lectura comediei şi ambiţia ascensiuni sociale, ascunsă sub frivolitate. Alături de cei cinci fraţi se profilează un număr mare de personaje absente, la care se fac în permanenţă referiri; peisajul provincial se completează şi se populează viu şi autentic.

Sfatul familii, în care trebuie apreciată lipsa de prelucrare şi artificii, aduce în scenă personaje pe care le prezintă, pe cele mai multe, într-o lumină stînjenitoare din punctul de vedere al moravurilor. De aici probabil şi îngroparea acestei piese indiscrete, vizînd persoane cunoscute, care se va fi adresat unei audienţe restrînse, în lecturi strict confidenţiale. Lucrarea conţine elemente de comedie de moravuri; cîmpul de observaţie rămîne însă restrîns, limitat la această familie din Bîrlad, ale cărei picante aventuri de ordin sentimental şi spirit cancanier au inspirat-o. Pentru cititorul zilelor noastre e un prilej de a trage concluzii despre orizontul redus al preocupărilor boierimii mijlocii.

Cu o intenţionată violenţă satirică este înzestrată seria de pamflete dramatice pe care Iordache Golescu o începe în 1818. Faptul că, dintre toate mijloacele literare, acest cărturar luminat a ales dialogul dramatic dovedeşte preţul pe care îl punea pe forţa de înrîurire şi convingere a teatrului, însemnătatea socială pe care o atribuia acestei instituţii de cultură. « Pă la baluri mai rar, pă la teatru mai des, c-acelea te desfrînează ş-acestea te înfrînează»[17], scrie undeva Iordache Golescu în colecţia sa de *Pilde, povăţuiri i cuvinte adevărate,* şi afirmaţia exprimă un punct de vedere la care vor adera mulţi dintre literatorii de la începutul veacului trecut: teatrul — factor de îndrumare şi îndreptare.

Într-o vreme cînd abia luase fiinţă înjghebarea teatrală eteristă de la Cişmeaua Roşie, cînd un teatru de limbă romînească era doar o aspiraţie, scrierile lui Golescu au circulat ca pamflete politice. Epoca este de răscruce, spiritul revoluţionar se intensifică, trezind reacţii fireşti în faţa degradării evidente a unui regim depăşit. Din punctul de vedere al difuzării acestor pamflete, astăzi se pot face doar presupuneri: poate se citeau în cercuri private, cu voce tare de către unul sau mai mulţi «replicând», poate erau destinate

M 1

[17] Cf. Perpessicius, *Iordache Golescu, lexicolog, folclorist şi scriitor,* în Men-

v <Li m hu »h fyh H*hhh .

•" ' ^ ^ ^ fiiiil , ,.....I 1 -

>'•'*" £Mivi* *tt«a/»

[illegible]

c/L* Aţ"M >

[illegible]

V

..3

V v

unor reprezentări prin teatrul de marionete[18]. Deosebit de jocul popular al păpuşilor, care se întovărăşea cu *ironii* în sărbătorile de iarnă, existau trupe ambulante de păpuşari, adesea străini, în turneu, cu acces la petrecerile boiereşti[19]; pamfletul dramatic, compus de spirite luminate dintre boieri ori de opozanţii lor rămaşi pe poziţii reacţionare, putea să-şi găsească mijloace de difuzare prin reprezentaţiile acestor trupe. După cum s-a văzut, manuscrisul textului *Comedia banului Costandin Cânta* conţinea chiar menţiunea despre jucărea lui «la păpuşarii». Scena « păpuşilor» din *Iaşii în carnaval* — 1844 — de V. Alecsandri trădează acest obicei al folosirii teatrului păpuşăresc pentru a pune în circulaţie cuplete cu un violent caracter satiric-politic.

Ciclul de satire dramatice, sub titlul general de *Istoria Ţării Romîneşti, starea Ţării Romîneşti pă vremea străinilor şi pămîntenilor,* al lui Iordache Golescu[20], este semnificativ pentru lupta de opinii a acelor ani, pentru curentul de opoziţie şi rezistenţă faţă de regimul la putere pe care îl reprezintă. Cea dintîi dintre comediile lui Golescu, *Starea Ţării Romîneşti acum în velele măriei-sale Ioan Caragea voievod, pe vremea Asidosiei,* are ca temă mistificarea cu privire la asidosie (scutirea de tribut către Poartă) a lui Caragea. Cele patru « arătări» — acte — ne introduc în lumea morţilor. Unul dintre ei, Ionică

Fig.

Sindia, a fost trimis pe pămînt să vadă ce se petrece; la între oameni, ce mijloace viclene şi nesăţioase a ado bani. Concluzia celor cinci «obraze» ale comediei nu lumea morţilor, ferită de « păgînii de slujitori».

Autorul adaugă la această compunere satirică din aceeaşi domnie a lui Caragea. Una este *Pove încărcaţi sufletele pentru alţii.* Din destăinuirile edificatoa ricer» şi un « oier» — aflăm ce fărădelegi se făptuiau cîştigului necinstit, mitei şi corupţiei. Cealaltă bucată sa *pentru întocmirea pravilelor în filele măriei-sale Ion vodă C*

[18] După felul cum sînt construite, după monologurile personajelor, după evidenta lor înrudire folclorică, Perpessicius presupune că piesele de teatru ale marelui vornic Golescu erau destinate teatrului de păpuşi {*Iordache Golescu..., loc. cit.,* p. 266); după

[19] în ajunsese pentru r deosebit anume l

care adunarea obştească o depusese în 1818 cu privire la legiuirea lui Caragea, un nou prilej pentru Golescu de a lua în batjocură şi de a rîde subţire de caracter uf părtinitor al pravilei.

Dar nu numai domniile fanariote stîrnesc condeiul neiertător al lui Iordache Golescu. Nevoile în care se zbate ţara, înglodată în datorii, vrajba între diferitele partide boiereşti erau în mare parte aceleaşi şi sub domniile pămîntene, iar boierii influenţi şi lacomi rămăseseră în divan. în legătură cu noua domnie, de la 1822, a lui Grigore Ghica, I. Golescu scrie *Barbul Vâcârescul, vîn^âtorul țării*[22]. Comedia, cu mult mai dezvoltată decît cele precedente, cuprinde şapte perdele sau scene. Acţiunea are loc în satul Bezdead, la moşia boierului Belu, apariţie frecventă în compunerile lui Golescu. Norodul, la horă, se veseleşte de venirea domnului pămîntean. Numai cîntul cimpoieşului, în care revine refrenul «lasă, lasă, să vedem» şi exclamaţiile măscăiiciului aduc o notă de scepticism în atmosfera sărbătorească. într-adevăr, a doua perdea înseamnă şi «începerea răutăţilor»; Barbu Văcărescu, vistierul ţării, e rugat de cuscrul său, Belu, să-i mijlocească acestuia numirea de ministru, ceea ce, după o scurtă şi relativă împotrivire a domnului Grigore Ghica, se şi înfăptuieşte. Urmează abuzuri de putere şi comploturi (perdeaua a patra: « Sfatul cel nelegiuit»). A cincea perdea, «Bucuria şi tînguirea norodului», ne readuce la horă; bucuria scăpării « din ghearele grecilor» e însă scurtă. în a şasea perdea, « bumbaşirul peşingiu»[23] povesteşte în imagini de o neasemuită forţă de sugestie nelegiuirile lui Belu şi Văcărescu, care « au pus ţara în mijlocul lor ca un stîrv, ca un leş, ca o vită moartă şi au început fieşcare să tragă cît putea cu dinţii dintr-însa, să rupă ca cîinii pe seama lor . . .»[24]. întreaga piesă denunţă violent, deşi punctat de-a lungul scenelor de spiritul hîtru, uneori grotesc, al măscăriciului, caracterul abuziv, venal, desfrînat al stăpînirii.

Starea Țării Romînești pâ vremea pămîntenilor se ocupă de rînduiala nouă promisă de Regulamentul Organic. Iordache Golescu îşi exprimă încrederea în noile întocmiri hărăzite ţării după atîtea domnii abuzive. Scepticismul celui care văzuse atîtea promisiuni călcate îşi face însă loc şi aici, în final, prin cuvintele măscăriciului, care — singurul — îşi permite, prin însăşi condiţia sa, să spună fără frică ce gîndeşte.

Pamflet politic dramatizat, teatrul lui Iordache Golescu[25] reconstituie tabloul unei epoci de cruntă opresiune feudală. Valoarea documentară a conţinutului acestui teatru este aceea a unei cronici a decadenţei moravurilor dintre 1818 şi 1840, la sfîrşitul domniilor fanariote, în timpul domniilor pămîntene şi apoi al celor regulamentare. Sub raport literar - teatral, « arătările» lui Golescu schiţează portrete şi caractere realiste şi caricaturale. Dialogurile sînt conduse cu siguranţă. Cît priveşte conflictul dramatic şi acţiunea, ele rămîn evident într-un astfel de teatru al naraţiunii încă nerealizate. Pentru noi, însemnătatea acestor vechi lucrări teatrale este că, dovedind o cunoaştere şi o pătrundere a realităţii locale, ele izbutesc să fie creaţii profund originale. Spiritul în care sînt înfăţişate întîmplările, felul

22 *p.i.a noştri dramaturgi.* Bucureşti, 1960, p. 7—46.

23 *Bumbaşir, mumbaşir* « slujbaş însărcinat cu încasări şi execuţii fiscale». *Peşingiu* « care primea bani-ghiaţă, număraţi».

24 *p.i.}i noştri dramaturgi,* p. 38.

25 Spre sfîrşitul vieţii sale, Golescu, încă ispitit de genul dramatic, va mai compune o piesă, *Mavrodinada,* lucrare dramatică diferită de ciclul de satire înfăţişat pînă aici. Motivul scrierii 1-a oferit o întîmplare reală, un proces complicat al familiei Mavrodin, datoare bancherului Sachelarie o mare sumă de galbeni. Iordivan care judeca pricina; el compune drama înfăţişînd cauza Mavrodineştilor ca dreaptă. Atitudinea lui reiese din însuşi titlul: *Mavrodinada sau Divanul nevinovat şi defăimat sau Copiii sărmani nevîrstnici şi năpăstuiţi.* «Obrazele» acestei piese, scrisă în proză şi versuri, sînt alegorice: Diavolul, Mita, Dreptatea, Celpreaînalt, Boalele, Moartea, Trăznetul, Interesul, Tainicul ş.a. După nesfîrşite vicisitudini, în care mai întotdeauna răul învinge, pe lumea cealaltă abia, în cele din urmă, îşi află toate răsplătirea lor — iată o concluzie care nu e străină de fapt de fondul pesimist

cum judecă şi vorbesc personajele, existenţa însăşi printr
trădează dragostea autorului pentru folclor. Lexicolog, folcl
a fost un adînc cunoscător şi iubitor al graiului rustic şi a
de conţinut ale teatrului său sînt valorificate şi de forţa
simplitatea exprimării, uneori familiară, adesea crudă — cru
mentalităţii timpului, cum atestă atîtea alte texte, *Occisio^ Sj*
rile de cuvinte şi calambururile «fără perdea» folosite în sp
rilor vremii ori în strigăturile libere, lipsite de menajament
lucrările lui teatrale să rămînă — spre cinstea lor — îndatorat
şi prin personajul măscăriciului, compus în tradiţia populară
întîmplare de alta şi le leagă, exponent al colectivităţii. Măs
autorului, în economia comediei *Barbut Vâcârescul^* toată î
bunul-sîmţ veşnic treaz, spiritul de dreptate specifice popo
că el exprimă şi convingerile autorului, convingeri care, rap
ieşirile satirice proprii teatrului său în general, îl precizează
contemporan lucid, hotărît să osîndească şi prin mijloacele
epocii, cînd bumbaşirii fiscalităţii ridicau tot ce le cădea s

Deşi din epoca mai tîrzie a frămîntărilor politice de la
originală, nesemnată, *Voiajul din Podul Mogosoaei pin în*
în tradiţia pamfletului teatral. Cu toate că ea are un carac
net reacţionare, procedeele satirice, construcţia dramatică
satirele lui Golescu, în sceneta lui Conachi şi ceilalţi. Sco
a defăima acţiunile şi proiectele personajului principal, col
aceasta e vorba de un violent pamflet îndreptat împotriva
resentimentele unui exponent al partidei adverse, al marii
să-1 discrediteze pe colonelul revoluţionar. Fie că a ieşit
torului Ghica, fie că aparţine poate chiar adversarilor acestuia
la domnie, producţia exprimă un punct de vedere duşmăno
voit defăimător, minimalizator şi chiar cu intenţii de denat
fruntaşii mişcării noastre naţionale, politice şi culturale. E
de conflictul intereselor din afară, se dovedesc şubrede şi se
fauna boierească îşi schimbă periodic adulările. Fabulele lu
suficient în această privinţă relaţiile curtezanilor în socie
precisei informaţii asupra unor acţiuni cu caracter conspira

26 *Voiajul din Podul Mogosoaei pîn-n Ţigânia Vlădicăi, călătorie pe uscat şi pe mare, o comedie într-un act şi jumătate, compusă de însuşi actorii acestei comedii, Bucureşti, ianuarie, în %iua plecării, 1839, în anul cînd au fost trei erni ş-o vară.* Textul original, în manuscris, se află la Arh. st. Buc, ms. 1 284, fila 33-43.

27 Personajul principal, colonelul «Cîmp-n-am», printr-o anagramă, ascunde, după toate probabilităţile, pe colonelul Cîmpineanu, care, la data aceea, avea într-adevăr aproximativ 40 de ani (născut în 1798), cum se afirmă în scena I a actului al II-lea. O serie de date, care se regăsesc atunci cînd se cercetează documentele epocii premergătoare marii mişcări de la 1848, permis această identificare. într-adevăr polcovnicului Ion Cîmpineanu, capul unei opoziţii puternice faţă de politica domnitorului regulamentar Alexandru

Ghica (1834—1
propăşire şi a
domniei; el se
Franţei, Colso
1839 la Constant
indicată în titl
(actul I şi actul
Alexandrescu,
« La Fontaine al
«Zi-c-am-scris-
Bolliac. Porecla
Eliade, *Issacha*
antithesi, Bucure
qu'am scris bin
alături de Cîmp
de răzvrătire

mai dovedeşte şi facultatea de a distinge nuanţele atunci cînd, de pildă, înfăţişează elementele eterogene care compun, într-o complicitate vremelnică, opoziţia faţă de regim: în revendicările lor patriotice, luptătorii pentru răsturnarea regimului erau încurajaţi, din interese politice, de unii consuli străini şi de diverşi alţii. Reformele regulamentare, întrucît loveau în privilegiile de pînă atunci ale boierimii, fuseseră primite cu surdă rezistenţă, astfel încît o parte din boierime, cel puţin, împinsă de consideraţii personale, îşi făcea din sprijinirea unor turburări o armă de opoziţie faţă de o cîrmuire care nu îi era pe plac, fiindcă nu corespundea intereselor ei. De pe poziţiile taberei reacţionare, piesa trădează o atmosferă de nelinişte generală.

Aceste prime lucrări originale cu caracter teatral, încercări adesea ocazionale, diletante, nu pot fi considerate drept piese ale unui repertoriu constituit. Ele rămîn documente izolate. Din punct de vedere cronologic, precedă, cele mai multe, primele reprezentaţii de teatru cult în limba romînă. Vor fi fost mai multe, nefiind însă tipărite, au fost uşor supuse pierderilor şi degradărilor; viitoare cercetări, descifrări de manuscrise, despuieri de arhive familiale, vor putea probabil adăuga listei noi descoperiri. Pînă acum, poate şi din lipsă de date complete, aceste texte par lipsite de continuitate, în orice caz independente unul de celălalt, limitate fie la reprezentaţii şcolare, în anumite instituţii, fie la spectacole improvizate ori lecturi de circulaţie intimă. Ele reprezintă totuşi o etapă în producţia dramatică originală de început: aceea a improvizaţiei de mică respiraţie, stadiul primelor contacte şi exerciţii cu rigorile unui gen nou, genul dramatic, care tentează întîia dată condeiele romîneşti.

Traduceri si prelucrări din dramaturgia universală

O Lipsa unor lucrări dramatice originale care să poată constitui un repertoriu reprezentabil, la începutul activităţii teatrale organizate în ţara noastră, a impus o activă orientare în direcţia traducerilor din teatrul universal. Dacă spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi în primele decenii ale veacului următor apar traduceri izolate, simple încercări diletantiste, exprimînd admiraţia unor oameni de cultură autohtoni pentru scriitori consacraţi ai literaturii străine, momentul istoric cultural al celui de-al patrulea deceniu al secolului al XIX-lea impune organizarea unei mişcări teatrale şi a unei activităţi sistematice de traduceri din dramaturgia universală. Aceasta e epoca Filarmonicii, care se caracterizează prin înţelegerea rolului social-moral al teatrului şi în care semnificaţia traducerilor corespunde necesităţilor imediate de afirmare politico-culturală, dezvoltării interesului pentru limba şi literatura naţională.

Traducerile şi prelucrările constituie un capitol de o netăgăduită însemnătate în istoria literaturii unui popor, reprezentînd principalul mijloc de cunoaştere a operelor literaturii universale. Contactul cu capodoperele literaturii altor popoare asigură procesul de întrepătrundere şi circulaţie a operelor de valoare universală şi o incontestabilă lărgire a orizontului intelectual, devenind astfel un sprijin indirect în afirmarea literaturii originale. Efortul de transpunere a operelor care aparţin unor literaturi cu o veche tradiţie de creaţie artistică în limba unui popor mai puţin favorizat de împrejurările istorice se concretizează în perfecţionarea formelor de expresie, în dobîndirea calităţilor de supleţe şi afinare a limbii, în descoperirea unor modalităţi proprii de exprimare.

Constatările privitoare la importanţa traducerilor în genere capătă un accent deosebit pentru perioada iniţială de afirmare a teatrului romînesc. Dacă pentru orice stadiu de evoluţie a literaturii necesitatea traducerilor este în afară de orice dubiu, pentru perioada

adaptărilor şi localizărilor din literaturi
a creaţiei originale. Ea dezvoltă senti
limbii, contribuie la formarea conşti
literaturii universale la nivelul de înţel
neiniţiat. Aceasta explică importanţa
al XIX-lea, dar totodată şi necesitatea
pentru ca acestea să corespundă ni
trezi interesul său pentru literatură.

Importanţa traducerilor trebuie î
pe planul literaturii naţionale şi cu înrîur
constatare a creşterii interesului pentru
reflectă decît în parte însemnata lor
romîne la începutul secolului al XIX-le
traducerilor au putut determina chiar un
naţionale. «Modelul» devenea o fr
— după afluxul operelor străine tradus
semnalul rezistenţei împotriva avalan
nu pot constitui adevărata literatură a

Importanţa traducerilor variază î
diferitele stadii ale dezvoltării culturii na
luptă ale unei epoci şi exprimă gradul
determinate istoriceşte.

Urmărind procesul treptat de pă
limba romînă şi căile lor de acces în
caracteristice, diferenţiate prin orientarea
nutului de idei, ca şi prin nivelul artistic
disparate, situate către sfîrşitul secolu
al XIX-lea, incluzînd şi primele repre
Filarmonicii, fecundă prin marele num
către piese cu un conţinut de idei îna
victoria spiritului naţional în limbă ş
cînd se afirmă dramaturgia originală
şi V. Alecsandri — e o perioadă carac
zentativă, în cadrul căreia triumfă vode
străine de specificul vieţii naţionale
Schiller, Lesage sau V. Hugo. De aici n
Şi adoptarea unor nume romînizate —
atmosfera vieţii şi a specificului naţion

*Traduceri şi prelucrări la sfîrşitul sec
al XIX-lea.* Calea pe care şi-au făcut
occidental în prima etapă a traducerilor
nerea lor din limba greacă, în care a
prezenţa în ţările romîne a unor oam

[28] «Traducerile nu fac o literatură (. . .). D
îmitaţiei, încubat în scriitor, e o manie primejdi

^^^^^^^^^^^^^^^

GO f"6 0 T

COfOHHM fpk* HOAUJ.



W. - Ahilefs la Schiro
— «#wr/tf *(1797).*

^^^^^^^^^^^^^



F/£. — Tragodia lui Ofest
- **coperta** *(1820).*

culturale prin şcolile înfiinţate au determinat, către sfîrşitul secolului al XVIII-lea, interesul oamenilor de cultură romîni pentru operele literaturii universale cunoscute prin intermediul literaturii greceşti. Cel mai favorizat autor în această direcţie a fost P. Metastasio (1698—1782), reprezentant de frunte al literaturii neoclasice, «arcadice» italiene. Dacă V. Alfieri — expresie a spiritului de regenerare a culturii italiene după 1750 — va pătrunde în literatura noastră abia în anii de afirmare a Filarmonicii, Metastasio, care a influenţat în oarecare măsură lirica Văcăreştilor[29], este prezent prin tragediile sale încă din jurul penultimului deceniu al secolului al XVIII-lea. Cea mai veche traducere pare a fi aceea a tragediei *Artaxerxu*[30], împestriţată de grecisme. Urmînd tonul uşor melodramatic al traducerilor greceşti apărute la Veneţia în 1779, Al. Beldiman, care este probabil şi traducătorul piesei *Artaxerxu,* traduce din limba greacă tragedia *Milosîrdia lui Tit,* în 1784, doi ani după moartea «împărătescului poet»[31]. Traducerea nu are o valoare literară deosebită; imaginile din tragedia poetului italian sînt sărăcite, simplificate; mai mult, se constată o încercare de localizare în cadrul societăţii moldovene[32]. O altă tragedie a lui Metastasio, sub numele *Siroe (Hosroi,* în manuscris), inspirată din istoria Persiei, se caracterizează prin aceeaşi limbă redusă ca posibilităţi, familiară, cu uşoare nuanţe de vulgarizare[33]. Aceleaşi opere de Metastasio, şi în plus *Caton (Catone in Utica),* se găsesc în manuscrisele unui

[29] R. Ortiz, *P. Metastasio e i poeţi Văcăreşti,* în *Per*

[31] I. Bianu, R. Caracas, *Catalogul manuscriselor romî-*

traducător necunoscut, sub titlul: *Dintr-a*
Atunci cînd traducerea greacă, care a fost
reuşită, şi transpunerea în limba romînă
operei lui Metastasio *Ahilefs la Schiros,*
apărută la Sibiu în 1797[35], făcută probab
— după unele informaţii — circula în man
curată, lăsînd uneori să se întrevadă arm
denotă o mînuire abilă a termenilor[36]. E
plare se găseşte şi o indicaţie de distrib
intenţiei de a se reprezenta piesa. O tradu
Iordache Sion, sub titlul *Abil — dramă*

Ahile nu este singurul erou al trag
romîneşti. I. Budai-Deleanu a tradus —
Temistocle (actul I), în versuri vioaie şi v
italienisme în limba romînă.

Traducerile din opera dramatică a lu
faţă de textul grec, într-o limbă încă neade
în majoritate netipărite, ele nu au putut av
atenţia publicului de piesele pătrunse de i

Cea dintîi operă dramatică a lui Volt
datorată lui Al. Beldiman şi apărută la
să se întrevadă talentul poetului moldovea
jalnica Moldovei întîmplare . . .

în primele decenii ale secolului al XI
se înregistrează cîteva manifestări teatrale iz
teatru şi în acelaşi timp subliniază efo
dramatice necesare. Astfel, elevii şcolii di
conducerea lui Eliade, în anul 1827, fragn
H. I. von Collin *Regulus,* în traducerea l
în 1828, Eliade tradusese deja în bună par
tismul, de Voltaire, cu care Aristia o
la şcoala de la Sf. Sava cu elevii săi fa
I. Florescu, C. Ollănescu. în acelaşi cad
mare, vor fi reprezentate în anii imediat
din *Amfitrion* de Moliere, în traducerea lu
citul ~ Avarul de Moliere, tradus încă
Erdely (Herdelius), profesor la Sf. Sava

[34] Vezi *Teatrul lui Metastasio în România,* p. 132–
[35] Titlul complet este următorul: *Ahilefs la Sc*
chemăricescului poetic. Acum tălmăcit de pe grecie de căt
paharnic în Bucureştii Ţării Rumuneşti, la leat 1797;
istoria lui Sofroniu Greco Naco. S-au tipărit în Sibi
Hofmaister, cu privilegiul Imp. crăeşti măriri.
[36] N. Iorga, *op. cit.,* p. 92.'
[37] *Tragedia lui Orest de preaînvăţatul şi cu învăţ*
neamului *romînesc, marele postelnic Al. Beldiman, acum*

m .

3*

F/^. /5t9. — Mirtil şi Hloe — *manuscrisul traducerii (1817).*

zentaţii, care constituie preludiul amplei activităţi a Şcolii filarmonice, cuprinde şi *Ceasul de seară* de A. von Kotzebue, în traducerea lui I. Văcărescu, intrată mai tîrziu în repertoriul teatrului moldovean. Din anul 1827 datează şi traducerea tragediei lui Racine *Britannicus,* de I. Văcărescu, traducere menţionată de I. Eliade Rădulescu în *Curierul romînesc,* dar pierdută, refăcută şi tipărită abia în anul 1861, fără a mai fi reprezentată. Elogiată de editor pentru calităţile literare ale traducătorului[39], ea dovedeşte cel puţin parţial calităţile poetice ale lui Văcărescu. Istoriografia literară a remarcat dificultăţile de limbă, stîngăciile de expresie care abundă în textul romînesc. în perspectiva timpului însă, încercarea lui I. Văcărescu e demnă de preţuirea efortului pe care 1-a depus autorul pentru a îmbogăţi repertoriul naţional. în adevăr, meritul traducătorului constă în lupta pentru a învinge expresiile rebarbative ale unei limbi încă improprii pentru a reda precizia şi expresivitatea originalului. Această caracterizare se aplică în genere tuturor traducerilor din epocă.

Trebuie de asemenea amintit momentul trecerii de la preocuparea pentru traducere literară în sine la cea destinată reprezentării scenice. în această direcţie, cuvîntul hotărîtor l-au avut primele reprezentaţii în limba romînă: *Hecuba,* de Euripide, dată de elevii Şcolii Sf. Sava în 1819 (în traducerea lui C. Nănescu), şi *Mirtil şi Hloe,* pastorală de Florian în maniera lui Gessner, tradusă şi reprezentată prin grija lui Gh. Asachi, la 27 decembrie 1816, la Iaşi, în casele lui C. Ghica.

Perioada Societăţii filarmonice. Anii în care se desfăşoară activitatea Filarmonicii constituie o perioadă rodnică prin campania organizată în vederea creării condiţiilor de dezvoltare a teatrului romînesc. Proiectul iniţial îmbină două obiective de o reală însemnătate: crearea primului repertoriu în limba romînă printr-o largă acţiune de stimulare a traducerilor din literatura clasică universală, condiţie a dezvoltării ulterioare a dramaturgiei originale, şi pregătirea primelor cadre de actori pentru teatrul romînesc în formaţie.

Dar valoarea acţiunii iniţiate, organizate şi îndrumate de conducătorii Societăţii filarmonice, depăşeşte aceste ţeluri imediate. La baza ei se află spiritul de regenerare a culturii naţionale, tendinţa patriotică de a face din teatrul r
împotriva ideologiei reacţionare a clasei feudale în declin.
toriul elevilor Filarmonicii constituia principalul mijloc de
si de cultivare a valorilor umane. Prezenţa lui Voltaire, M
semnificativă. îndeosebi atacul voltairian împotriva des
Mahomet sau Fanatismul marca limpede orientarea ideologică
este prezent în repertoriul Filarmonicii cu încă două piese:
cerea lui Gr. Alexandrescu, 1835, *Zaira,* tradusă de I. Eliade
lache Mânu în 1837 şi de G. Sion în 1844). în atmosfera de gen
Alexandrescu mai transpune, în versuri de o reală valoare
Albiră a cunoscut o versiune şi la Iaşi, datorată lui G. Creţia
tradusă în cadrul Filarmonicii de Catinca Sîmboteanca.

Ceea ce impresionează în primul rînd în planul de tr
este amploarea preocupărilor şi varietatea operelor. Lista pe
naţional din 1836 cuprinde peste 40 de lucrări, din care numa

[40] Iată lista lucrărilor dramatice, publicată în *Galeta Teatrului naţional* nr. 3 din 1836; cf. G. Călinescu, *Studii si cercetări de istorie literară şi folclor,* 1959, 1—2, p. 386-387.

«Tipărite: 1. *Fanatismul* de la Volter, de I. Eliad. 2. *Amfitrion* de la Molier, idem. 3. *Regulu,* de I. Văcărescul. 4. *FLrmiona,* idem. 5. *Eraclie* de la Kor(n)eil de I. D. Ruset. 6. *Priţioasele* te la (!) Molier, de I. Ghica. 7. *Ştefu nerod* de la Koţebu, de d. Niţescul. 8. *Bădăranul boerit* de la Molier, de d. cpt. Voinescul. 9. *Vicleniile lui Scapin* de la Molier, de d. C. Răsti.
10. *Zgîrcitul* de
din Bergam de
12. *Triumful a*
13. *Actorul făr*
Subt tip
d. Şt. Burch
la Coţebu, d
de la Goldon
Alfieri, de d
Cele ce
compusă de

Fig. 151. — Zaira — coperta (1844).



tatea pieselor tipărite au fost reprezentate în timpul activității Filarmonicii sau în anii care au urmat desființării ei. între autorii cei mai apreciați, Moliere ocupă un loc central în repertoriu. Astfel, chiar al doilea spectacol al elevilor şcolii a fost *Amorul doctor* — totodată şi prima comedie reprezentată în cadrul Societății filarmonice, tradusă de M. Florescu şi care a avut un succes egal cu tragedia *Mahomet.*

Alegerea pieselor lui Moliere pentru a fi tipărite şi jucate indică preferința pentru operele în care e prezentă satira moravurilor *(Amfitrion, Silita căsătorie),* în care se accentuează critica burgheziei care imită felul de viață aristocratic şi aspiră la titluri de noblețe *(Georges Dandin, Bădăranul boierit)* sau se dezvăluie frivolitatea şi impostura falsului rafinament cultural *(Prețioasele).* Stilul traducerii piesei *Amfitrion,* familiar şi vioi, potrivit pentru dialogul personajelor, în conformitate cu originalul, denotă experiența unui scriitor cu reale preocupări literare. *Silita căsătorie,* tradusă de C. Aristia şi reprezenatată la 11 martie 1835, a provocat o substanțială critică în *Curierul romînesc*[41]. *Avarul* a fost tradusă integral în 1836 sub titlul *Zgîrcitul* de I. Ruset; lipsită de calități literare şi urmărind o adaptare la realitățile locale, traducerea transformă personajele în tipuri autohtone; eroii lui Moliere devin astfel: Despa, jupîn Moise zaraful, meşterul Ciuflea (bucătar — lacheu — vizitiu), Solcan, sluga lui Cleant, jupîneasa Păuna, slujnica lui Arpagon, Mierlită, Obrăzor etc.[42]. Expresii vulgarizante («trage-te» în loc de «retire-toi» s.a.) fac dovada mediocrei calități a limbii utilizate. Aceeaşi relativă valoare literară o are şi *D. de Pursoniac,* traducere de Gr. Grădişteanul, în care se întrevede aceeaşi tendință de localizare a acțiunii în mediul romînesc.

Superioară celorlalte traduceri din Moliere, *Prețioasele,* în traducerea lui I. D. Ghica din 1835, aduce o notă autohtonă prin folosirea unor expresii autentic bucureştene în dialogul lui «Mascarilie» sau al lui « Gorgibu», a unor autentice provincialisme («chiratițe» în loc de jupînese)[43], păstrînd un nivel literar incontestabil, la care contribuie în largă măsură prezența neologismelor. De altfel, în 1850, comedia lui Moliere primeşte o nouă versiune romînească prin traducerea Elenei Stamate, care, în prefață, încearcă să stabilească un paralelism între epoca lui Moliere şi epoca de regenerare culturală de la mijlocul secolului al XIX-lea în țările noastre[44].

Fig. 153. — Amfitrion — *coperta (1835).*

Critica molierescă este cunoscută de publicul Filarmonicii şi prin alte piese traduse sau reprezentate: *Vicleniile*

Aristia. 20. *Marino Faliero* de la Biron, de I. Eliad. 21. *Zaira* de la Volter, de I. Eliad. 22. *Intriga* **şi** *amorul* de la Şiler, de d. col. Cîmpineanul. 23. *Cina între prieteni* de d. I. Roset. 24. *Nebunul* de la Peron, de idem. 25. *încurcătura* de la Coțebu, de d. G. Munteanul. 26. *Doctorul fără voie* de la Molier, de d. maiorul Voinescul. 27. *George Dandin sau bărbatul comat* de la Molier, de idem. 28. *Silita căsătorie* de la Molier, de C. Aristia. 29. *Amorul doctor* de la Molier, de d. V. Florescul. 30. *Crispin sau rivalul stăpînă-său* de d. Şt. Burchi. 31. *Turcare,* de idem. 32. *Bolnavul imaginar* de la Molier, de d. Gr. Grădişteanul. 33. *Les amans magnifiquets* de la Molier, de C. Răsti. 34. *Mizantropia* sau *Pocăința* de la Coțebu, de d. cpt. Voinescul. 35. *Demoazela Aişe* de idem. 37. *Somnambula* sau *insomnumbla* de la Shrib, de Smărăndița Porumbaru. 39. *Nepotu în locul* ***unchiului*** de d. Vinterhalder. 40. ***Junia*** *lui Carol al II* de F. Cpt. Voinescul. 42. *Meropa* de la Volter, de d-na Catinca Sîmboteanca. 43. *Britanicu* de la Rasin, de d. I. Văcărescul».

[41] Vezi *Curierul romînesc* nr. 73 din 1835.

lui Scapin, în traducerea lui C. Răsti;
Sicilianul sau Amorul %ugrav, al căre
arhaică plăcută[45]; *Bădăranul boierit (L*
Voinescu II; *Georges Dandin sau*
Grădişteanu-fiul[46]. Toate aceste tradu
originalelor franceze — reuşesc să famil
de comedii moliereşti, la care C. Neg
Femeile savante[47].

Din opera lui Vittorio Alfieri, C.
rită în 1836 şi reprezentată în acelaşi an
rile au fost făcute din limba greacă,
în raport cu originalul italian, dar călc
este prezent în literatura noastră drama
în 1847 de colegul şi adeptul lui Elia
calitatea limbii literare, despre care Em
a prefăcut limba romînă în limbă lite

Dintre traducerile operelor clasice
monicii face parte şi *Văduva vicleană (L*
în 1836. Traducerea, în dialoguri sprint
datorată profesorului C. Moroiu, folos

«ikspresia») şi grecisme *(a apromitimisi* « a preţui»), prezentînd şi unele reducţii sau uşoare schimbări de text, pentru a deveni astfel mai accesibilă publicului.

Dar atît lista operelor traduse, cît şi repertoriul dovedesc o nesiguranţă în selecţie, care se accentuează în ultima perioadă a activităţii Societăţii filarmonice. Alături de atîtea piese de valoare menţionate mai sus, îşi fac loc din ce în ce mai numeroase comedii de Aug. von Kotzebue: *Ceasul de seară* (1830), *Grădinarul orb sau Aloiul înflorit* (1836), traduse de I. Văcărescu şi jucate în anii respectivi, *Ştefu nerod* (traducere de I. Niţescu), reprezentată în 1835, *încurcătura (Der Wirrwarr oder der Muthwillige)*, în traducerea lui Gavril Munteanu, jucată în 1836 şi, în fine, melodrama *Mizantropia şi pocăinţa* (tradusă de Voinescu II), pe nedrept elogiată în raport cu valoarea ei de B. Catargi, într-o cronică entuziastă[49]. Prezenţa lui Kotzebue, ale cărui piese dovedeau mai ales un meşteşug al construcţiei, fără a pune în valoare un conţinut de idei superior, e astfel o mărturie a limitelor spiritului critic al conducătorilor Filarmonicii şi al gustului «protipendadei». Reprezentarea comediilor şi a dramelor sale însă atestă popularitatea acestui autor apreciat în cercurile vieneze, fost director al « Burgtheater »-ului, tradus în limba maghiară şi slovacă, bucurîndu-se de o faimă excepţională şi oferind unele piese spectaculoase, altele cu totul naive şi superficiale. Tradus întîi de I. Văcărescu, care cunoscuse succesul dramaturgului la Viena, Kotzebue se va bucura de o deosebită preţuire în acest final al activităţii Filarmonicii, în care melodrama şi vodevilul dădeau tonul valorificării teatrului.

în seria traducerilor reprezentate de elevii Filarmonicii, în 1836 se înscriu: *Crispin, rivalul stăpînă-său* (după Lesage), tradusă de Şt. Burchi, *Cina între prieteni,* tradusă de I. Ruset, şi *Nepotul ca unchiu* (după L. B. Piccard) şi *Gemenii din Bergam* (după Florian). Treptat, scena ajunge a fi inundată de mulţimea traducerilor, imitărilor, localizărilor străine. Totuşi, prin

[49] Vezi *Galeta Teatrului naţional* nr. 12, din 1836, p. 94—96.

Fig. 155. — Bourgeois gentilhomme — *coperta (1835).*

Fig. 156. — Domnu Pursoniac — *coperta (1836).*

BOURGEOIS

piesele de valoare din dramaturgia universală reprezentate
activităţii ei, Filarmonica dăduse un impuls traducerilor, car
ttibuit la afirmarea, expresivitatea şi nuanţarea limbii no
rare — condiţii pentru dezvoltarea dramaturgiei naţionale.

Traduceri şi prelucrări după încetarea activităţii Socie monice. Ceea ce caracterizează perioada stadiului final al Fil si anii ce se succedă pînă la mijlocul deceniului al cincil primul rînd avalanşa de melodrame şi comedii, explicabilă p enta repertoriului trupelor străine, a căror activitate nu pute fără ecou în cercurile aristocrate ale publicului romînesc

« în perioada 1836—1845 teatrul muntean în limba cunoaşte o eclipsă»[50]. Traducerile urmează acelaşi ritm, o inegală selecţie de valoare a operelor dramaturgiei u Kotzebue este un autor preferat şi în repertoriul elevilor torului filarmonic-dramatic din Iaşi. Din opera acestui au sese S. Botezat, în 1835, comedia *Uniforma lui Wellington,* C. Caragiale la Botoşani în 1838; apoi Asachi: *Văduva* *Temperamentele (Die Schiam Witive oder die Temperamente),* totodată o localizare: m-ma Trandafila, dl. Boureanu, maioru etc, şi melodrama *Lapeirus (La Perouse).* Tot din opera d lui Kotzebue, Asachi mai traduce pentru repertoriul Conser *Pedagogul* şi *Fiul pierdut;* C. Negruzzi prelucrează *Fiul torubu,* iar în 1840 M. Kogălniceanu publică, în *Can săteşti,* comedia *Orbul fericit,* în timp ce I. Ganea va t 1842 *Robii,* «istorie dramatică» în 3 acte.

Linia traducerilor îmbină în mod constant preocupar melodramă şi pentru comedia uşoară, în cadrul căreia prezenţa scriitori de largă circulaţie în teatrul european astfel din literatura dramatică franceză este preferat Euge alături de autorii de melodrame Ducange şi Dumanoir, D Al. Dumas, din care poetul Hrisoverghi tradusese *Anton* Dupentry, a cărui dramă istorică *Napoleon la Schbnbrunn şi* este tradusă de I. Văcărescu în 1847.

Popularitatea lui Scribe constituie un fenomen gen teatrul epocii; după cum spune un contemporan al său, ritatea oraşelor Europei şi chiar în provinciile noastre, nu era decît un singur nume: acela al lui Scribe»[51]. Din ope Scribe se traduce şi se adaptează un număr impresionan După *Nebunul din Peron* (comedie într-un act, tradusă de Em. Filipescu traduce, într-o proză fără merite literare, *Dix ans de la vie d'une femme ou les mauvais conseils* (sub ti *ani din viaţa unei femei sau Sfătuirile rele),* reprezentată la 1 1844 pe scena teatrului ieşean; Iancu Văcărescu traduc *Bertrand şi Raton sau Arta de a conspira,* comedie inspirată

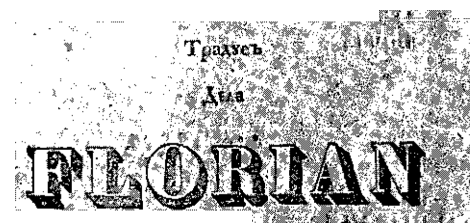
meritele revoluționare de la 1830, a cărei traducere trebuie pusă în legătură cu atmosfera premergătoare revoluției noastre de la 1848. Negruzzi, care tradusese fragmente din *Femeile savante* sau dramele istorice ale lui Victor Hugo *(Angelo, tiranul Padovei* (1837) şi *Măria Tudor),* dovedindu-şi preferința pentru marii autori clasici şi romantici, scrie şi el o adaptare după comedia *La Quarantaine,* de Scribe şi Mazeres, sub titlul *Carantina,* jucată la Iaşi în stagiunea 1847—1848 şi la Craiova în 1851[52]. Aceasta e una din cele mai bune traduceri-prelucrări ale lui Negruzzi, în care scriitorul localizează acțiunea în cadrul specific

KOME'iîE,

P¥M&NîTb AW ITIAIENEIPE;



Fig. 159. — Veduva vicleane — *coperta (1836).*



IIPAUO; '! \ZX\ I<])AOPF.CK¥A.

n is«p s ni i.

Fig. 160. — Gemenii din Bergam — *coperta (1836).*

al societății moldovene, transformă numele personajelor, dîndu-le un aer autohton, şi păstrează corespondența versurilor în cupletele vodevilului[53].

Talentul literar al lui Negruzzi, atestat printre altele de traducerea fragmentelor din *Femeile savante,* care, cu toată libertatea versificației, păstrează tonul satiric molieresc şi valorifică situațiile comice ale originalului francez, se afirmă şi în prelucrarea altor piese, de inegală valoare; astfel e comedia lui Voltaire *Nanine ou les prejuges vaincus^,* la rîndul ei inspirată din romanul lui Richardson *Pamela,* în care scriitorul francez atacă prejudecățile nobiliare

[52] I. Horia Rădulescu, *Scribe sur la scene roumaine,*

[54] V. Ghiacioiu, *Identificarea unor tălmăciri ale lui*

VLGTOlfiia!)

Bl ABA



n i. <: IRRSTi

ltt tipograf in tttEfutfl*' *

Fig. 162. -

Fig. 161. — Măria Tudor — *coperta (1837).*

ale aristocrației franceze în declin şi face să triumfe, pe plan u onestitatea şi bunul simț ale omului simplu. Urmînd a s vodevileşti şi melodramatice, Negruzzi traduce în 1838 *Pensio* comedie naivă de A. d'Ennery şi E. Cormon, jucată în stag moldovean[55], precum şi melodrama *Trei %eci de ani sau viața* şi Dinaux (1835), în prefața căreia Negruzzi motivează aleg educativ-moral al teatrului. În fine, chiar *Mu%a de la Burdu* lucrare originală, a fost identificată ca o localizare după comed *de Quimpercorentin^;* dar adaptarea la specificul vieții moldov originale în crearea comicului, modificarea situațiilor şi a ide ează valoarea piesei în cadrul repertoriului național.

În ceea ce priveşte teatrul lui Scribe, acesta continuă să răm autor «la modă» pe scenele teatrelor străine, cunoscut la noi î trupelor: franceză (Hette) şi germană (Muller), care joacă un m *bula, La dame blanche, Fra Diavolo, Paharul cu apă, Robert le diab* tradus şi reprezentat prin adaptări, chiar netipărite.

Prelucrările şi traducerile din melodramele sau comed sînt frecvente, dovedind încă o dată scăderea nivelului î între 1836 şi 1840 sînt traduse şi reprezentate: *Hermiona s*

Th. Ziegler, traducere de I. Văcărescu, *Două bilete sau Cumpărătorul nerod,* prelucrare de I. Creţeanu după Florian, *Contrabandul sau întunecimea de lună,* prelucrare de Gh. Asachi, *Plumper sau Amestecătorul în toate,* după I. F. Junger de Gh. Asachi, *Abelino, banditul cel mare* (1840) etc. Pînă la 1850, se adaugă pieselor discutate: *Campanatorul de la Sf. Paul* după Bouchardy (versiunea lui I. Teulescu din 1844 şi a lui M. Burada din 1849), *Recrutul rescumpărat,* prelucrare de I. Vernescu, jucată la 7 iunie 1845, în care-şi face debutul Iorgu Caragiale, *Jarvis,* adaptare de I. Ruset (1845), apreciată într-o cronică din *Curierul romînesc*[57], *Robert, şeful banditţilor,* traducere de Al. Vasiliu după versiunea franceză a lui La Marteliere, inspirată din *Hoţii* lui Fr. Schiller (1847), *Omul din codrul negru,* prelucrare după Boire şi Frederic, spectacol elogiat în activitatea teatrală a lui C. Caragiale.

Abia în al cincilea deceniu al secolului, o serie de traduceri din dramaturgia universală dovedesc năzuinţa de a depăşi nivelul scăzut al gustului public în această perioadă. Trebuie remarcat că, cu toate oscilaţiile ei contradictorii în anii de declin, Filarmonica nu renunţase total la criteriul artistic-ideologic în selecţia operelor pentru repertoriu şi spiritul ei pozitiv va continua să se afirme în această direcţie. Astfel colonelului Cîmpineanu i se datorează prima versiune în limba romînă a dramei lui Schiller, *Intriga şi amorul.* în 1843 e tradusă de S. Fălcoianu *Fedra,* precum şi drama lui Marmontel *Beli^arie,* transpusă în limba romînă de eruditul S. Marcovici. în fine, în septembrie 1845 apare *Gil Blas,* comedie în trei acte de Lesage, în traducerea aceluiaşi Fălcoianu, în timp ce şi C. Goldoni e prezent cu comedia *Camerierul la doi stăpîni.*

Dar fenomenul cel mai interesant în această perioadă de influenţe contradictorii îl constituie prezenţa lui W. Shakespeare printre clasicii traduşi din literatura universală. Alegerea tragediei shakespeariene *luliu Ce^ar,* în 1844, prima tradusă în limba romînă, nu pare întîmplătoare. Piesa apare într-un moment de agitaţie revoluţionară şi, prin acţiunea ei, care ilustrează lupta împotriva tiraniei, corespunde climatului de la noi din anii premergători revoluţiei de la 1848. Traducerea operei, datorată căpitanului S. Stoica, e făcută după versiunea franceză a lui Horace Meyer (Paris, 1835) şi prezintă uneori expresii labile pînă la devierea sensului şi chiar unele interpolări personale[58]. Dar apariţia ei este, fără îndoială, un moment important în istoria legăturilor teatrului nostru cu dramaturgia clasică universală. *luliu Ceijar* nu a fost singura tragedie a lui Shakespeare apărută în această perioadă. Ea a fost urmată de: *Othello, Romeo şi Julieta* în 1848, *Macbeth,* în 1850, iar după această dată de *Shylock* şi *Hamlet,* traduceri mediocre după versiunile franceze ale timpului, care nu reuşesc să atingă un real nivel artistic şi nici nu au văzut în acel timp lumina rampei.

Trebuie remarcat că *Hamlet* fusese tradus şi de cărturarul ardelean I. Barac în 1848, lucrare rămasă în manuscris şi neutilizată pentru reprezentaţii.

Pentru etapa iniţială de dezvoltare a teatrului romînesc, traducerile din dramaturgia străină au reprezentat năzuinţa de integrare a culturii naţionale în circuitul literaturii universale, prin cunoaşterea operelor de valoare şi idealurilor ei înaintate. în acelaşi timp însă, pe lîngă orientarea ideologică progresistă care a servit lupta antifeudală pe linia ideilor luminismului, activitatea organizată a traducerilor a pregătit bazele primului repertoriu teatral romînesc. Anii Filarmonicii îndeosebi au fost, sub acest raport, o perioadă fecundă, în care s-au afirmat ideea luptei antidespotice, idealurile toleranţei şi raţiunii. Semnificaţia acestei entuziaste activităţi e cu atît mai impresionantă cu cît ea apare ca un impuls hotărîtor chiar pentru etapa care a urmat dezmembrării societăţii, în cursul căreia — cu toată alunecarea

[57] *Curierul romînesc* nr. 87 din 1845.

[58] I. Horia Rădulescu, *Les intermediaires francais* ... *de Shakespeare en Roumanie,* in *Revue de litterature comparee* nr. 70 din 1938, p. 254 şi urm.

spre un repertoriu facil — traducerile din Schiller, Lesage,
risesc preocuparea de a valorifica în teatrul naţional opere de
artistică din dramaturgia universală.

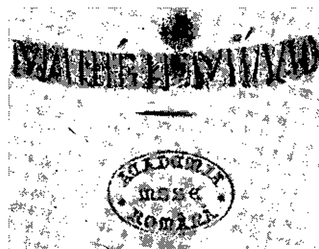
Convinşi de însemnătatea stabilirii contactului cu oper
cătorii au devenit pînă la un punct ei înşişi creatori, prin
în limba romînă, prin simplificări intenţionate şi prin ada
atmosfera mediului romînesc. Cei mai talentaţi scriitori ai ti
au folosit din plin acest mijloc de a difuza gustul pentru teatr
traducerilor şi a prelucrărilor constituie pentru dezvoltarea te
a contactului cu literatura dramatică universală, care pregăteş
turgiei originale.

O O dată cu începerea unei activităţi teatrale susţinute, fo
-s • devine o adevărată necesitate. Opera de pionierat a Soci
nească, ca şi cea a Conservatorului filarmonic-dramatic în I
gie, căci ei i se datorează, în afară de o sistematică organizare
literaturii noastre dramatice. Traducerile, provocate şi încuraja
şi dezvoltarea unei literaturi naţionale originale, care nu întî
teatrului. în teatru ideea valorii instructive a trecutului, ca ş
pentru vestigiile istorice, de pildă, proprii epocii şi în poez
drescu, Al. Hrisoverghi, D. Bolintineanu —, sînt desigur
însufleţirea conştiinţei naţionale. Această exaltare patriotică
riul de tălmăciri al Filarmonicii, în care se regăsesc lucrări a
preromantismului apusean, ca şi la opera de agitaţie antidespo
grecesc eterist. I. E. Rădulescu, C. Bolliac încearcă să îns
evocînd în tablouri dramatice figuri şi întîmplări ale istoriei
lucrările dramatice ale lui C. Bolliac s-au pierdut, intrînd, împ
scrise, în mîinile oamenilor stăpînirii, o dată cu anchetarea
care fusese arestat şi Bolliac. Din notiţele *Galetei Teatrului*
Cezar Bolliac compusese o tragedie *Matilda* (despre care e
încercare de a scrie teatru în limba romînească), de fap
francez *Mathilde,* de scriitoarea Sophie Cottin, şi că era pe
tragedii, *Tăierea a doisprezece boieri la Mănăstirea Dealului* (sin
doar, pare să fi fost inspirată de vreun episod din istoria pa

Şi în Moldova primele piese dramatice originale jucate
genului istoric eroic. Astfel în aprilie 1834 se reprezintă la Te
istorică compusă de Gh. Asachi *Serbarea păstorilor moldoveni,*
nală, cu intermedii muzicale şi « danturi», care «înfăţişa slav
veni»[59]. în august 1834, tot scrisă de Asachi, se joacă piesa «
al Moldovei», şi ea «întemeiată pe fapte istorice şi înfrumu
interesant»[60]. Cîţiva ani mai tîrziu, în 1837, Asachi mai co
Rareş vodă, despre care tot în *Albina romînească* se comunică:
istoric episod din epoca 1538, acea plină de făptuiri şi de h
deosebea prin a ei ţintire morală şi patriotică. Portul cel ad

nimerita elevilor reprezentaţie, ca prin maghie înfăţoşînd înaintea ochilor o întîmplare de trei veacuri, au pătruns pe privitori de nobile sentimente»[61]. Judecind după nuvelele istorice ale lui Asachi, care de cele mai multe ori au absorbit subiectul operelor teatrale, primele piese istorice — azi dispărute — trebuie să fi fost scrise în genul epopeii, cu o acţiune plină de peripeţii, documentaţia istorică nefiind fără lacune şi cusururi. Efectul lor asupra publicului, după cum consemnează presa vremii, corespundea atribuţiilor teatrului în accepţia dată acestei instituţii de Asachi, exaltînd sentimentele patriotice.





^^^

z\ • * *' • • - * * o

«HM

tVJWt „ti h *i• *** « W'W *>'f?.:.*x.*>·* ****

^*^^^^^^*^^^}f*/9/>M fi**'*>^At**»>^^^^^^^^^•*4^*'^

^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^

Fig. — Sărbare ostăşască — *manuscris (1834), coperta, personaje şi interpreţi.*

Matei Millo, altul dintre primii noştri autori dramatici, începe şi el prin a cultiva genul eroic: jucat festiv, pe scena Teatrului de varietăţi, cu prilejul zilei numelui domnitorului Mihai Grigore Sturza, la 10 noiembrie 1834, « micul vodevil într-o facire *Sărbare ostăşască»,* subintitulat «o piesă de teatru Ştefan vodă»[62], conţine o intenţionată evocare istorică, prima glorificare a lui Ştefan cel Mare în literatura noastră dramatică.

Geneza lucrării lui Millo este determinată de un eveniment cu un caracter social-politic precis: 1834 — recunoaşterea dreptului miliţiei din ambele ţări la existenţă proprie.

[61] *Albina romînească* nr. 29 din 1837, p. 129.

în toiul unei nopţi senine, Stan, « supto
pradă aducerilor aminte şi reflecţiilor. î
cunoscute înainte de a recruta, pe care în
rioare în exaltarea patriotismului, în sen
sale obşteşti, prilejuite de serviciul mil
lipseşte un real sentiment al naturii, pe ca
El găseşte în cele din urmă totuşi un
despre Ştefan vodă.

Evocarea trecutului se face în s
timpurile eroice ale istoriei ţării sub Şt
si cele următoare, «epohă tristă (...)
lui Sturza, Moldova va să «aibă zile de
Temeiul încrederii în Sturza pare mai m
reiau mereu ideea nostalgică: « Ah ! c
Spune-mi, ostaşe, spune-mi, / îţi mai a
s-ar fi ivit şi ar exista. Furtuna izbucne
arătări fantastice: Ştefan cel Mare şi hat
coarda mîndriei naţionale şi entuziasm
nare groaznică», piesa se sfîrşeşte cu
spre lauda ţării. în ultima replică, Stan
conform unei uzanţe des întîlnite în luc
si iertarea de a-i fi reţinut atît de mul

Piesa, o lucrare de circumstanţ
biruinţelor istorice ale moldovenilor.
literatură a secolului, se explică la noi
rînd reîntocmirea puterii armate.

Trăsăturile romantice, în teatru
nu însă şi exclusive, căci ele se împletesc
se regăseşte la cei mai mulţi dintre scr
lui parte: de pildă, Gr. Alexandrescu
şi un moralist în epistole, satire, fabu
este caracteristică secolului. Latura rom
noastre se îmbină cu cea realistă, tonul g
critic s-a născut o dată cu cel eroic»,
motivelor răspunde unor preocupări ale
de lucruri şi are o semnificaţie politic
nală se apropie tot mai mult de stăril
să le zugrăvească direct şi să le jude
scrie în anii aceştia reprezintă în fond
zis — a spiritului scenetelor politico-so
ambulanţi; semnificaţia unor asemenea
generală de critică.

Se accentuează îndeosebi lupta
valorificarea capacităţilor naţionale, în
de numele lui Costache Facca şi Costache



Fig. 164. — Costache Facca, portret de A. Chladek.

se leagă două lucrări dramatice: *Comedia vremii sau Franţuzitele* şi *O bună educaţie*[64]. Originalitatea acestor comedii rezidă în tematica lor înaintată, inspirată din atmosfera locală, caracteristică împrejurărilor istorice în care au fost scrise. Era vremea cînd boierimea, lipsită de unitate şi măcinată de contradicţii interne, începuse să stabilească un contact direct cu Occidentul. Se crease un snobism de natură francofilă; limba «mondenă», care fusese greaca, s-a văzut înlocuită cu franceza, nu fără a se păstra uneori anumite grecisme peste care franceza se aplica artificial[65].

Împotriva acestor intenţii de înstrăinare, care corespundeau unui dispreţ pentru limba romînească, ambele comedii denunţă degradarea limbii prin franţuzomanie şi cosmopolitismul propriu saloanelor boiereşti. Publicată de Eliade în 1860, sub titlul *Franţuzitele, Comedia vremii* este o lucrare în versuri, care trădează în chip de netăgăduit impresia pe care lectura piesei *Fes precieuses ridicules* de Moliere trebuie să o fi făcut autorului ei. Costache Facca a fost unul dintre susţinătorii stăruitori ai teatrului romînesc prin activitatea sa practică şi prin scrierile sale satirice, îndreptate împotriva acelora care afişau desconsiderare pentru manifestările noastre originale[66]. Personajele satirizate aparţin clasei boiereşti şi formează două tabere: de o parte, bătrînul boier Ianache şi Pavel, vecinul şi prietenul său, reprezentînd vechea generaţie; de cealaltă, Elenca şi Luxandra, tinerele odrasle ale lui Ianache, şi Dimitrache şi Panaiotache, amorezii lor, adică generaţia nouă şi « occidentalizată», ale cărei atitudini, mod de viaţă şi expresii sînt osîndite cu putere, fără să se ştie foarte clar dacă din punctul de vedere al bătrînilor conservatori, apărătorii unui regim vechi, sau dintr-un punct de vedere de mijloc, care condamnă excesele din ambele direcţii. Fetele, de partea cărora se alătură din solidaritate feminină şi mama, Smaranda, aspiră însetate la tot ceea ce e de « *bon ton*» în lumea « mare» şi, ridicole prin afectare, mimează obiceiurile cosmopolite ale protipendadei. Stropşirea de bunăvoie a limbii, împestriţarea ei cu

Fig. 165. — Comodia vremii — manuscris… primele pagini.

64 *Dintre noştri dramaturgi,* Bucureşti, 1960, p. 51—76 şi 87—144. Despre comedia lui Facca *Comedia vremii* se ştie sigur, din subtitlul ei, ca şi din prefaţa pe care i-a compus-o Eliade Rădulescu abia în 1860, cînd s-a publicat, că a fost redactată în 1833; deşi apărută

65 Vezi O *bună educaţie,* actul al II-lea, scena a V-a: « . . . refiutarisi. . . agisariseşte...» (de la francezul *re/uter* cu sufixul grecesc *-isi,* de la francezul *agir* cu sufixul grecesc *-isi).*



Fig. 166. — Costache Bălăcescu (reproducere după G. Călinescu, Istoria literaturii romîne, *Bucureşti, 1941).*

expresii preţioase şi cuvinte franţuzeşti (« chel ide», «per lamur de die», « dezagriman», « ma ser». . . etc.) este făcută de Facca cu vădite intenţii de umor lexical, cu netă atitudine galofobă. Totuşi satira nu e numai de ordin lingvistic, ci se dublează cu cea a superficialităţii şi frivolităţii unei generaţii ahtiate să se afişeze cu orice preţ la reuniuni mondene, în plimbări, care acordă îmbrăcăminţii condiţia succesului. Rezistenţa la franţuzire şi în general la importul de «civilizaţie» apuseană, la invazia de «fleacuri şi năravuri» (cum se spune în cuvîntul « către cititori») cosmopolite rămîne meritul major al comediei clucerului C. Facca.

Cît despre *O bună educaţie,* cum se intitulează în ironie piesa lui Costache Bălăcescu, ea reia şi îmbogăţeşte motivul «franţuzitelor». Domnul Hristofor Briganovici, acum retras din negoţ şi ajuns « prezident al magistratului», vrea să-şi mărite fata, demoazela Eliza, «jună plină de daruri şi bine educată» la pensioane; vizat este Petre Măzărescul pentru prestigiul funcţiei sale înalte: prezident al tribunalului. Fata are însă un iubit, pe Alecu Galantescul, june sclivisit, exmilitar, mare jucător de cărţi. După o tentativă nereuşită de fugă din casa părintească, tinerii, pocăiţi, sînt întorşi din drum de un căpitan de barieră. Eliza, în lacrimi, imploră «pardon papa, pentru deplezirul ce am fost eforsarisită să-ţi aduc», iar Alecu se descoperă cu surprindere « rodul netrebniciilor tinereţelor» lui Măzărescul din Urlaţi. Fiul cel pierdut şi regăsit, recunoscut şi verificat după semnul ca măslina pe umărul drept şi pe pulpa piciorului stîng, şi Eliza sînt blagosloviţi de părinţi, în timp ce şi Catinca, slujnica, şi-a găsit un soţ în persoana căpitanului de barieră. După cum se vede, există în această piesă o acţiune a cărei desfăşurare justifică împărţirea pe acte. Menţinerea interesului pentru acţiune se face şi printr-un permanent joc de ţintiri critice multiple: puţine rele par a fi scăpat spiritului de observaţie al lui Bălăcescu, patima jocului de cărţi, venalitatea judecătorească, caracterul frivol şi înstrăinat al unei poezii complezente şi de convenienţă, în sfîrşit superficialitatea în maniere şi lipsa de seriozitate a tineretului boieresc, pentru care adoptarea modei, a limbii franceze reprezintă distincţia.

Tabloul critic al vremii se completează cu satira în versuri *Fă-mă tată să-ţi seamăn,* în care, sub pretextul unei călătorii în capitală a unui mazil cu fiul său, Bălăcescu ia în derîdere instituţiile publice de pe vremea Regulamentului Organic, printre altele şi teatrul străin, în spectacolele căruia nimic nu-ţi trezeşte interesul: «Asta, vezi, este teatru. / Aici afli lucruri mari: / cum a băut împăratul, / cum s-au certat doi măgari, / fetele cum să iubească, / flăcăii iarăşi mereu cum să le tot amăgească», şi unde se vorbesc limbi «care nu-nţelegi de loc»[67].

Lucrările dramatice ale lui Facca
originale care caută să folosească teatrul c
du-se în curentul naţional general al vremi
pe scenă. Dacă prin obiective şi prin te
Filarmonicii care le-a străjuit apariţia le a
fată de *Comedia vremii,* reprezintă ca teh
vremii intriga lipseşte cu totul, piesa — în
trate într-unui singur — reducîndu-se la
rămîn destul de confuze. Ca un ecou al
îşi pun la punct stăpînii. Comicul provi
caricatura limbajului.

Mai mult decît Facca, Bălăcescu se
să diferenţieze personajele prin limbaj şi
vările sînt de cele mai multe ori simpliste
se trădează în primul rînd prin felul de
tu nu mai vii, mii de supsonuri mi-a tre
snoaba Eliza, în limbajul ei franţuzit, a
magistrat Măzărescu vine să ceară în căs
deformaţia nu numai lexicală, ci şi de g
carieră juridică, înţeleasă rutinier, şi tot
şi intoleranţa faţă de subalterni, pe care ac
fostul negustor, care în orice caută argu
nacht (numerar), faliment revin în convers
eu de mult aşternută partida, că nu ţi-e a
tarifă; fii încredinţat că pentru aceasta nu

Spre deosebire de Facca şi de ceil
dovedeşte mai evoluat şi în tehnica dial
fapte petrecute anterior. Fără a renunţa
de replici în satira lui Bălăcescu este lega
bări şi răspunsuri, porunci şi opuneri.
puse să acţioneze, să se definească prin
o dată cu *O bună educaţie* se poate vorbi de

Matei Millo nu s-a lăsat reţinut pr
spiritului său critic de observaţie, mai cu
primul rînd a fi interpretate de el însuşi.
tului a fost folosirea armei satirice cu care
noastre cînd în general literatura originală
prin inspiraţie şi tematică, o poziţie criti

În mica sccnetă în versuri *Poetul ro*
(1835), student la Academia Mihăileană
lor superficiale, uşuratice şi mondene fă
discuţia dintre soţi: Stan şi Mariţa, scen



salon, infatuaţi şi preţioşi în felul lor de a se exprima, plin de metafore extravagante, retorice, rizibile:

« Respireaz-un suflet tînăr, ici în pieptul ist focos, împroşcînd de-amor scîntee, ca fer roş subt un baros. /A mea inimă vibrantă ca o harfă de zefire/a cui strune-ar fi urzite de-a paingănului fire, /la tot suflul de iubire, la tot şoptul călduros, /la o silavă, virgulă, la tot punctul amoros, a mea inimă de flăcări deodată sfîrîieşte,/ca o rîşniţă de ţară, ce în bobodă rîşneşte». . .[73].

Şi aspectul fizic exterior al acestor « poeţi » e luat în derîdere, căci şi aici transpare intenţia de a părea original cu orice preţ: cînd tînărul «poet romantic» îşi face apariţia pitorească, bătrînii exclamă « cine-i fiara ast'cu plete? . . . . şi cu barba-n furculiţe? . . . scurţi la minte, lungi în plete».

Interesat de zestre, poetul are cutezanţa de a cere de nevastă pe una dintre fetele lui Stan; se iscă şi un conflict între generaţii cu acest prilej, un conflict în care dreptatea nu este a niciuneia dintre părţi: pe de o parte, părintele conservator, făcînd caz de evghenie, speriat de orice măsură nouă şi neîntîlnită, care i se pare neapărat o înstrăinare, şi, pe de alta, tînărul poet, doar aparent într-o luptă de principii cu prejudecăţile, care în mod neîntemeiat se închipuie adept al progresului, pentru că face, cînd şi cînd, juste reflecţii despre societatea vremii[74]. Prietenul lui Stan, Antohi, intervine şi, independent de poet, pe care nu l-a cunoscut, pledează pentru necesitatea progresului, pentru renunţarea vechii generaţii la o mentalitate «ruginită»; cu aceasta, scurta piesă se încheie, lăsînd în orice caz impresia că ceea ce tînărul poet afişa drept progres era un import de obiceiuri profund ridicole şi foarte prezumţioase prin transplantare (de pildă, duelul la care îl provoacă pe Stan după insultă).

Fig. 167. • Sărbătoare cîmpenească coperta {1837).

Piesa are fără îndoială caracter satiric anticosmopolit, iar «poetul romantic» e un fel de «preţioasă ridicolă» moldoveana, care, despre o tresărire de moment, spune, cultivînd metafora: « Ah! coarda inimii mele ca o strun-au zbîrnîit». Comicul este de contraste, dar mai ales de cuvinte şi de exprimare forţată şi cu totul lipsită de firesc. În acelaşi timp însă, chiar dacă piesa prezintă drept ridicol pe cel care vrea să treacă neapărat drept « modern », atitudinea autorului nu este de împotrivire faţă de înnoire, căci atunci n-ar mai fi creat personajul Antohi, care se opune iui Stan, şi ar fi dat dreptate bătrînului.

Sceneta moldoveanului Millo e înrudită îndeaproape cu piesa *Franţuzele* a munteanului Facca, evident fără a se putea bănui filiaţii altele decît acelea pe care medii sociale din aproximativ acelaşi stadiu de evoluţie istorică le puteau permite unor scriitori egal interesaţi să le reprezinte în mod critic.

Acţiunea de stimulare a creaţiei originale, iniţiată atît de Filarmonică, cît şi de Conservatorul filarmonic-dramatic, se prelungeşte şi după desfiinţarea societăţii. Gustul, o dată stîrnit, se dezvoltă, indiferent de existenţa precară a instituţiei oficiale. În 1837, la 30 august, teatrul romînesc cunoaşte reprezentarea unei alte piese originale, *Sărbătoare cîmpenească,*

[73] Scena a II-a.

pe-ncetul duhuri libere robesc / Pentru că sînteţi

de Ion Eliade Rădulescu[75]. Este vorba de un vodevil, o c
mai toate comediile vremii, cu caracter festiv-idilic.

Scena înfăţişează un sat din Gorj; în cele 6 ta
se face cunoştinţă cu moş Coman, Florica, fiica sa,
Vasile, Călin, ţărani, prietenii lui Coman, fete, flăcăi.
aşteptarea lui Niţu, plecat la Bucureşti, ceilalţi d
apoi la horă, unde tineretul cîntă şi joacă. În c
strecurat cu bună ştiinţă cîteva idei pe care le dore
al căror efect asupra lui vodă miza, pentru a obţine
romînesc. Astfel, schiţa dramatică *Sărbătoare cîmpen*
ţiganilor în sens umanitarist[76]; la spectacol, de faţă fiind
să spună: « puţin o fi asta, moş Comane, să te ştii rob? Nu
dar eu nu mă pricep de leac la aste amestecuri. Unul rob
grec, altul neamţ! O grămadă de amestecuri, se miră oam
nu se mai înţeleagă bieţii creştini. Oameni sîntem toţi, eu
nou apărută, *Manual de istoria prinţipatului Ţărei Romîneşti*
1835—1838), este un prilej să se discute despre originea
lui Eliade şi o mîndrie care nu-l părăseşte niciodată. Drag
în piesă prin îndemnul înfiinţării de şcoli la sate, tot spre
dusese la ţară şcoli de tip lancasterian, ca şi pentru a-i
interes obştesc.

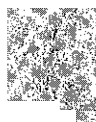
Întreaga piesă a lui Eliade lasă impresia că a fost
conciliant, prudent, propriu lui Eliade, pentru a demonstr
pornirile favorabile care au urmat din partea lui Ghica (c
trupei romîneşti, încurajările şi ajutoarele acordate) au do
fusese inutilă. Pastoralul (costumele naţionale ale actorilor
poezia populară introdusă), atît de gustat de publicul epo
pentru a ataca probleme patriotice vitale, libertatea ţigani
rale, de la înălţimea unei instituţii de covîrşitoare însem
liberale ale lui Eliade erau bune, însă izvorîte din optica
aştepta ca reformele să fie făcute de domn.

Perioada de avînt cultural a Filarmonicii, care nu era
al lui Ion Eliade « Scrieţi, băieţi, numai să scrieţi!»,
producţii literare, a descătuşat nebănuite iniţiative. Tr
ale acestor produse originale, în funcţie de apartenenţa
membrii societăţii, adoptarea unor soluţii de compromi
ţinînd unor forţe sociale diferite, în conducerea Filarmo
producţia teatrală lipsită de o linie unitară a acestor a

O dată cu dezvoltarea unui teatru pus în slujba u
mijloc de convingere în afirmarea naţională, au loc şi
capacităţile educative ale teatrului. Tendinţele se diversif
de distracţie gratuită, se adresează astfel cele două luc

[75] *Sărbătoarea cîmpenească, la 30 august 837, B. A.* *Cigains:* se

rulul şi *Actorul fără voie*[77], distribuite în repertoriul Filarmonicii. Deşi aşa cum apar tipărite în 1836 rezultă a fi opera integrală şi personală a semnatarului, ele nu pot fi considerate întru totul originale[78], pentru că le lipseşte tocmai specificul naţional. în *Triumful amorului* personajele sînt: Fabricio, Amalia, Evelina, Valerio, «leutenantul » Antonio, Zerlina, pescarul Lindor. Cuplete cîntate întrerup pe alocuri textul vorbit, ca la orice vodevil, iar acţiunea, care se petrece pe malul mării (se menţionează Palermo, Veneţia), se desfăşoară într-o lume concepută convenţional. Sublinierea discrepanţei între realitate şi acest gen de piese este inutilă.

Actorul fără voie este un pretext pentru o performanţă actoricească, căci acelaşi personaj apare rînd pe rînd în tot felul de travestiuri. Un director de teatru invitat la o moşie pentru a da reprezentaţii cu trupa suplineşte el singur toată trupa (care nu poate i la timp) şi improvizează un şir de dialoguri cu vătaful, apărînd în faţa acestuia în diferite « roluri»: ca decorator italian, ca subretă, ca « actiriţa m-me Kapris », care are « des vapeurs», ca poet, ca slugă etc. Perindarea tuturor acestor componenţi ai trupei de teatru prin faţa vătafului înmărmurit este un prilej de a strecura cîteva critici la adresa unui mod de joc fals şi exterior[79], ca şi constatarea, acceptată de altminteri fără umbră de melancolie, că teatrul înseamnă un imens efort — care nu se vede din afară — pentru o oră — două de plăcere.

Fig. 168.- - Triumful amorului *perta (1836).*

Există folosite în această modestă comedie a lui Winterhalder cîteva procedee care vor fi des întîlnite în dramaturgia secolului al XIX-lea: aducerea în scenă ca personaj dramatic a unui actor profesionist, care se substituie prin travestiuri altora *(Muta de la Burdujăni* de C. Negruzzi, *Prăpăstiile Bucureştilor* de M. Millo, *Blond sau brun* de Şt. Vellescu etc), spargerea iluziei liber consimţite a celui de-al patrulea perete al scenei prin apostrofarea directă a publicului, de obicei în final, în sfîrşit producerea efectului comic prin pro» nunţia scîlciată a limbii romîneşti.

Spectatorii care apreciau asemenea spectacole uşoare, în care se recunoaşte de la primă vedere modelul străin, trebuie să fi fost de bună seamă aceiaşi boieri care, vara, la moşie, obişnuiau să angajeze trupe teatrale în reprezentaţii de turneu ori improvizau între ei mici spectacole de amatori. în primele decenii ale secolului al XlX-lea, reprezentaţiile dese în Moldova şi Ţara Romînească ale trupelor străine, franceze în special, au determinat o mişcare de amatori în societatea boierească, care constituia un public credincios al acestor spectacole de limbă străină. Obligaţi de treburile administrării moşiilor la o lungă

[77] E. Winterhalder, *Triumful amorului* (şi *Actorul fără voie),* Bucureşti, 1836.

1907, p. 133. Aceeaşi părere exprimă G. Călinescu, *Material documentar,* în *Studii şi cercetări de istorie literară*

şedere la ţară, unde lipseau distracţiile capitalei şi unc
nu pătrundeau trupele de varietăţi amintite decît arareor
ei au început să organizeze, pentru plăcerea lor şi
întregii familii, a oaspeţilor şi a prietenilor din vec
nătate, mici serbări, în cadrul cărora jucau şi cîte
piesă scurtă într-un act ori interpretau ei înşişi divers
şarade, scenete, tablouri vivante, montate în saloan
particulare, de cele mai multe ori însă în aer libe
Jocuri ale aristocraţiei, totul avea caracterul unui jo
de societate, în cerc închis, în spiritul spectacolelor d
divertisment de la curţile domneşti şi boiereşti d
secolele XVII—XVIII, pe care într-un fel le şi con
tinuau, cu diferenţa că de data aceasta şi protagoniştii
nu numai publicul, erau boieri.

Textul integral al unei piese care a făcut,
Tîrgovişte, obiectul unui asemenea spectacol es
transmis prin cartea 'călătorului francez Stanislas Be
langer, care ne-a vizitat ţara în 1836: *Le Kerout^a*
Bellanger, printre alte deplasări în interiorul ţării,
duce şi lîngă Tîrgovişte, la moşia unui Bălănesc
aici grupul numeros şi vesel de oaspeţi organizeaz
în septembrie 1836 o reprezentaţie în aer liber cu
piesă originală de ocazie, jucată în romîneşte. Piesa
fost scrisă de un romîn care fusese la Paris, Teoha
Glădescu. Apocrifă sau nu, piesa nu a parvenit dec
în versiunea sa franceză, *Les extremes se touchent,* datora
lui Bellanger şi amicului său Mondonville[81], car
după cum mărturisesc traducătorii, o alterează î
versuri franceze şi îi răpesc din culoarea locală. E
Paris, de altfel scrisă cu destulă vervă (deşi în
într-o comedie uşoară), trebuie privită ca un pre
amator de petreceri. Spectacolul reedita vodeviluri u
franţuzeşti le aduceau de pe scenele mai mult
vardelor pariziene. Cît de aproape se va fi ţinut
nu se va putea şti, probabil, niciodată. însemnăt
limitele unei reprezentaţii teatrale cu caracter bo
considerată o contribuţie la începuturile dramat
zentării ei sînt amănunte utile în redarea condiţiilo
pentru teatru al protipendadei, refractare în general

4 Transformarea conştientă a literaturii într-un
de afirmare naţională revine în istoria culturii
ale cărei organe de publicitate sînt *Dacia literară,* 1840
de afirmare naţională, la a cărui închegare a prezidat

în jurul *Daciei literare* noua generaţie de după Gh. Asachi, era un stimulent foarte oportun al literaturii originale, înţelegîndu-se prin original — şi distincţia este revelatorie — nu numai întrebuinţarea limbii romîneşti, ci mai ales impunerea unui conţinut specific naţional. Accentul pus pe substanţa originală a unei lucrări exclude a de la sine şi imitaţia şi superficialitatea, îndreptînd interesul spre reflectarea intenţionată a societăţii, în scopul ameliorării unei stări de lucruri. *Dacia literara* a imprimat literaturii originale o finalitate care, de la această dată, poate fi urmărită constant.

În dramaturgie, direcţia *Daciei literare* a însemnat în mod special o operă de primenire; în locul traducerilor, care de cele mai multe ori ajunseseră a fi ale unor opere de mediocră calitate artistică şi al căror număr era covîrşitor în repertoriu, scriitorii au fost îndemnaţi să creeze opere originale, în care să prindă contur imaginea reală a societăţii romîneşti contemporane. Prea puţine asemenea aspecte pătrunseseră pînă atunci în teatrul nostru, era timpul ca avertismentele izolate — şi prin aceasta lipsite de forţă de generalizare — ale lui Facca, Bălăcescu, Millo să se îmbogăţească, să se multiplice. Deşi există ca o chemare permanentă îndemnul apropierii cu veneraţie de faptele de glorie ale trecutului naţional, dramaturgia realizată sub imboldul programatic al *Daciei literare* trebuie judecată ca o înfăţişare conştient critică a societăţii romîneşti din anii premergători revoluţiei; în teatru — cel puţin — orientarea spre satira stărilor contemporane se dovedeşte precumpănitoare. Cu puţine şi neizbutite excepţii, teatrul original al vremii este menit satirei.

Într-adevăr, în aceşti ani apare o serie de lucrări dramatice originale. În condiţiile lipsei unei ascendenţe naţionale în dramaturgie şi sub presiunea cerinţelor tînărului teatru, devenit un organ eficace în răspîndirea noilor atitudini combative, se redactează, aşadar, piesele de care societatea romînească a timpului are nevoie, se întocmeşte un « repertoriu naţional». Cum e şi firesc, acest repertoriu ţine seama de capacităţile unor actori, a căror formaţie artistică profesională nu este desăvîrşită, ca şi de inexperienţa publicului. Cu toate imperfecţiunile sale, el demonstrează că, în contextul general al imperativelor epocii, semnificaţia sa a găsit ecou în conştiinţa contemporanilor.

Primele roade ale mişcării iniţiate de *Dacia literara* se recoltează, fireşte, pe scena teatrului moldovenesc; dar acţiunea de stimul a şcolii critice de la 1840 depăşeşte curînd acest caracter regional: cultivarea teatrului, atenţia la realităţile specific naţionale, contactul cu literatura populară sînt şi în Moldova, şi în Transilvania, şi în Ţara Romînească fapte concomitente şi legate între ele. Scriitori din celelalte provincii romîneşti se raliază la curentul care a plecat din Moldova, lucrări originale din diverse puncte ale ţării răspund obiectivelor mişcării ieşene.

Cu primele comedii ale lui Vasile Alecsandri, teatrul este slujit prin lucrări de largă popularitate, simple şi convingătoare, scrise în spiritul celei mai directe actualităţi. Dacă Mihail Kogălniceanu poate fi socotit iniţiatorul, iar Alecu Russo teoreticianul curentului critic reprezentat de *Dacia literara,* Vasile Alecsandri rămîne cel care, în modul cel mai operativ şi mai strălucit, aplică practic în opera de artă comandamentele mişcării. Opera dramatică a lui Alecsandri, din care se desprinde aici doar prima fază, legată de *Dacia literară* şi de 1848, şi care înregistrează în cea de-a doua jumătate a secolului un progres serios de adîncire, reprezintă cea mai realizată contribuţie a epocii sub raport teatral.

Contactul timpuriu al lui Vasile Alecsandri cu teatrul generează atitudinea sa complexă faţă de posibilităţile şi rolul hotărîtor, instructiv şi mobilizator al acestei instituţii de cultură.

creaţie artistică este mai evidentă dispoziţia continuă a scriitorul
promptitudinea în a răspunde momentului istoric. Conştiin
întreg repertoriul dramatic al lui Vasile Alecsandri. În repre
noaşte de la bun început un prilej prin care « se cîştigă ide
de comunicare a teatrului mai directă şi mai convingătoare
« . . . Loveşte tare în vicii, biciuieşte pe caraghioşi (. . .), şi ve
adevărate decît aşa-zisele organe ale opiniei publice»[83]. Deşi
tîrzii, constatările care le dau naştere există încă de mult; în
Alecsandri slujeşte obiectivele programului anunţat de *Dacia l*
justificare deplină tocmai în bogăţia materialului de viaţă oferit d
Fără îndoială, el a fost un autor dramatic profund contemporan
realităţii, care a căutat ca prin teatru să pună în circulaţie probl
sale. Pe platforma ideologică a *Daciei literare* se fundamenteaz
Vasile Alecsandri, şi, de data aceasta, spre folosul teatrului ro
literar, varietatea mijloacelor de expresie, capacitatea de creaţie ale
concepţiei sale estetice. Într-o epocă de plin avînt revoluţio
programul de orientare a teatrului naţional fuzionează şi se
dramatică a celui care poate fi socotit cu dreptate unul din p
romînesc. Prin comparaţie cu nivelul producţiei dramatice d
just contribuţia personală a lui Alecsandri la creaţia dram
teatrală a vremii.

Primele producţii dramatice ale lui Vasile Alecsandri ră
perioada 1840—1848. Observaţia tipologică, la care se adau
autorului şi calitatea dialogurilor, constituie meritele lor majo
— contestată cu dreptate — a intrigii, a invenţiei dramatice. Î
sfii, Alecsandri a preluat nişte modele străine, care au fost ult
A turnat însă în aceste tipare împrumutate o substanţă al căre
fi negat. « Chiar cînd localizează o comedie ori o farsă france
din realităţile noastre, o atitudine atît de naţională şi o limbă
teristică personajelor, încît comediile lui *localitate* sînt docun
cunoaşterea concepţiei de viaţă (noi l-am utilizat pentru a defi
şi pentru cunoaşterea societăţii din vremea lui»[84]. Oglindire
surprinse într-o fază determinată, reprezintă pentru Alecsandri
să-şi atingă scopul, prin care-şi conduce spectatorii spre anumite
idei». Această folosire a realităţii locale ca o sursă, care a co
premergători o preocupare, cu Alecsandri cîştigă în amploare; zon
considerabil. Comediile lui presupun o atentă şi profundă obse
înţelege fără un studiu al vremii lor. Epoca se caracterizeaz
obiceiuri altora noi, importate şi adoptate adeseori din auz, fără
de structură cu realităţile autohtone. Adoptarea superficială, ca
a unor obiceiuri străine, ridiculizarea obsesiei de a parveni l-
Alecsandri şi el a introdus foarte des în piesele sale aceste aspect
în prima sa comedie, scrisă şi jucată în 1840, *Farmasonul din H*

[82] *Scrisoare către Ion Ghica, 3 octombrie 1850,* în *Documente literare inedite, V. Alecsandri, corespondenţă,* Bucureşti, 1960, p. 62.

R.P.R., Secţia ma
[84] G. Ibrăileanu,
tura romînă, în *Stu*

prostească şi capriciul unui provincial, hîrlăuanul Pestriţ, de a intra în societatea francmasonă, despre care a auzit vag, fără să-i reţină exact nici măcar denumirea: « farmazonie»[85]. Exploatînd această absurdă, deplasată şi deşartă dorinţă, farsele puse la cale de poznaşii prieteni ai pictorului Leonil, în frunte cu Titirez, capul răutăţilor, urmăresc să-1 împiedice pe Pestriţ cel slab de minte să se prezinte în timp util în faţa slugerului Gînganu; şi astfel Aglăiţa, fiica slugerului, peţită de Pestriţ, revine, spre bucuria ei şi a lui Leonil, acestuia din urmă.

De asemenea în *Modista si cinovnicul,* apărută în 1841, este înfăţişată mania duelurilor (de altminteri lipsite de urmări: « . . . în ziua de astăzi, mai ales la noi, duelurile se fac numai din gură . . . »[86]) la care se provoacă rivalii. Aici este vorba de un duel fictiv, înscenat pentru a stimula exprimarea preferinţelor tinerei modiste şi mai cu seamă pentru a insufla sfiosului şi îndrăgostitului cinovnic Matache mai mult curaj pentru cucerirea iubitei.

Există constantă în dramaturgia lui Vasile Alecsandri lupta împotriva noutăţilor exagerate, adesea folosite ca o platformă pentru parvenire, ca şi împotriva formelor lingvistice artificiale. Stricătorii de limbă găsesc în Alecsandri un duşman neiertător încă din primele sale scrieri dramatice. În *Cuconu lorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului,* compusă în 1844, bătrînul pitar Enachi Damian, om de modă veche, tradiţionalist, cu brîu, antereu, blană şi căciulă brumărie, îşi izgoneşte nepotul, pe lorgu, cînd, la întoarcerea acestuia de la studiile făcute pe cheltuiala lui în « străinătate» (la «afcademiile de la Sadagura» — de fapt un neînsemnat orăşel bucovinean, amănuntul trădează ironia lui Alecsandri—), constată că nepotul nu mai are nici un respect pentru casa bătrînească, nici pentru ţara şi graiul romînesc: « . . .Dumneavoastră, ipochimene alese, cărora vă este ruşine a trăi şi a grăi ca părinţii voştri; dumneavoastră, oameni procopsiţi şi mai ales pricopsiţi, care vă faceţi momiţele altora, împrumutînd de la străini numai cele rele, nemaiputînd trăi decît cu bonjur, cu blamange şi cu parle, marle, chesche vu şi cărora în sfîrşit vă e ruşine să fiţi moldoveni curaţi, romîni get-beget. . lorgu şi preţioasa Gahiţa Rosmarinovici, tipurile ridicole, afectează o vorbire presărată cu expresii franţuzeşti spre a se arăta neapărat învăţaţi. în ţesătura intrigii intervin şi un grec fanariot, Kiulafoglu, care vorbeşte jumătate greceşte, jumătate romîneşte, şi un neamţ, Herr von Kleine Schwabe, vorbind şi el stricat romîneşte.

Fig. 171. — *Scrisoare (manuscris) a lui Vasile Alecsandri către Ion Ghica, în care menţionează piesa* Iaşii în carnaval (Iassy la nuit).

Alecsandri luptă pentru consolidarea unei opinii publice active, care să se opună demagogiei, tendinţelor pretins înnoitoare, care să ia atitudine împotriva străinomaniei, a dispreţului faţă de tot ce e naţional. Tema comediei *Cuconu lorgu de la Sadagura* ţinteşte

Actul I, scena a VI-a.
Scena a VIII-a.

[87] Actul I, scena a IV-a.

Alecsandri se dezvoltă mult mai intens. Observaţiile mai mult sau mai puţin comice din comediile vremii capătă dimensiuni, sensuri şi expresii noi. Varietatea personajelor care populează piesele lui Alecsandri a crescut, tipologia se diversifică: pe lîngă cuconiţe care oftează după toalete, obsedate de a parveni, care schimonosesc limba prin imitaţie snoabă, apelînd fie la grecisme fie la franţuzisme, fie încă la latinisme, pe lîngă tombaterele ruginite, apar acum demagogii şi falşii patrioţi, apoi moşierii înspăimîntaţi de revoluţie, agenţii abuzivi ai puterii, ispravnicii venali, cămătarii profitori, actorii lipsiţi de mijloace, tinerele fete care vor să se mărite, mamele care întocmesc foi de zestre cu suflete de ţigani, ginerii interesaţi, în sfîrşit ţăranii mucaliţi. Dar nu numai numeric trebuie înregistrat progresul. Potenţialul de viaţă scenică al tipurilor lui Alecsandri este infinit superior faţă de cel al tipurilor comediilor anterioare. Mijloace diverse contribuie la caracterizarea cît mai completă a personajului. Felul de a vorbi, folosit înainte după anumite scheme de limbaj profesional (vezi *O bună educaţie),* sugerează nuanţat caracterul şi atitudinea. Simţul limbii este la Alecsandri desăvîrşit, aşa încît, mai mult ca la oricare din predecesori, observaţia caracterologică e pusă în valoare prin modul de exprimare". Lexicul fiecărui personaj variază după caz, funcţionînd ca un mijloc de diferenţiere; se reţin limbajul afectat al franţuzitei Gahiţa *(Cuconu lorgu de la Sadagura),* termenii birocratici folosiţi de registratorul Cîrcei *(Modista şi ci nov ni cui)* etc.

Tot astfel gestul, siguranţa detaliului, cadrul în care sînt plasate, precizarea preocupărilor, surprinderea în diverse ipostaze definesc şi întregesc portrete fizice şi morale care urmăresc pe spectator. Sublinierea unui amănunt semnificativ ţine de virtuţile scenice proprii pieselor lui Alecsandri: astfel importanţa nemăsurată acordată legării mai solide ori mai fluide a dulceţilor, în *Piatra din casă,* care devine o problemă de existenţă, ori valsul Gahiţei cu Herr von Schwabe în finalul comediei *Cuconu lorgu de la Sadagura,* prin care cei doi se izolează semnificativ de hora celorlalţi.

Procedeele teatrale sînt în general simple şi ţin de tehnica de vodevil şi de virtuozitatea comică în sine, cum se întîmpla des în teatrul timpului, travestiri, încurcături şi substituiri de persoane pe întuneric şi săruturi greşit distribuite, ascunderi în dulap, de unde asişti nevăzut la scene revelatoare, apostrofarea directă a publicului în ultimele replici pentru solicitarea bunăvoinţei, în spiritul tradiţiei teatrale a finalurilor de efect. Se simte naivitatea, dar şi suculenta farsei populare. Notabil este însă procedeul scenei păpuşilor, scenă de teatru în teatru, din *Iaşii în carnaval*[100], o fericită inspiraţie a lui Alecsandri, care permite comentarea imediată — chiar de pe scenă, prin personajul Săbiuţă — a cupletelor păpuşarului; existenţa spectatorului ca personaj dramatic pe scenă înlesneşte publicului autentic din sală înţelegerea sensurilor critice cuprinse în replici, aluzia devine directă. De altfel, conflictul izbucnit la reprezentaţie, pe care Alecsandri îl relatează într-una din scrisorile sale şi la care face referire şi în piesa *Un rămăşag*[101] (1845), a demonstrat că spectacolul a provocat indignare printre spectatorii din înalta societate şi printre oficialităţi şi le-a fost de nesuportat.

Procedeul teatral amintit ţine de aceeaşi grijă pentru desluşirea înţelegerii de către public a cuprinsului satiric care îl îndeamnă pe Alecsandri şi la alegerea poreclelor. Poreclele contureează — e drept, sumar — tipurile de la prima lor apariţie; la timpul lor au

[99] Alecsandri, bun cunoscător al legilor genului dramatic, consideră ca o obligaţie a dramaturgului «a studia bine caracterele personajelor, a le face să vorbească limba care se potriveşte cu poziţia lor socială . . .» *(Scrisoare către Pantazi Ghica, 17 noiembrie* **1865,** în *Documente literare inedite. . .,* p. 175.

[100] Actul al III-lea, scena a VUI-a.

[101] *Un rămăşag,* scena a X-a: «Nicu: Ai fost mai deunăzi la teatru, mademoazelă? / Tinca: Am fost de am văzut *Iaşii.* / Nicu: Şi cum ţi-a plăcut? / Tinca: Am rîs foarte mult. / Nicu: Am auzit că s-a mîniet un comisar asupra autorului? / Tinca: Pentru ce? / Nicu: Din pricina şătrarului Săbiuţă. / Tinca: Ha, ha. / Nicu: Zice că de ce să numească pe comisar şătrarul Săbiuţă şi nu Sabie».

fost un mijloc de iniţiere, o posibilitate pusă la dispoziţia
de-a lungul conflictului dramatic.

Comediile satirice ale lui V. Alecsandri au fost şi treb
contagioasă, pentru umorul lor direct, de bună calitate. A
autorul cel mai inventiv comic al vechiului nostru teatru, u
Umorul face parte din viziunea lui estetică şi adesea comandă
nicii teatrale. Ştiinţa replicilor fericite, spirituale, maliţioase,
toare, îi aparţine. Chiar concentrarea unei replici la un si
tului *agă* rînd pe rînd, pe tonuri diferite, ca o supremă nădej
interesată (Lunătescu), e de un efect comic imediat[102]. Inc
a două noţiuni prin adversativul *dar* folosit fără logică, «
nu agă, *da* măcar socru»[104], calambururi, acumulări de c
nelor, introducerea unei muzici nepotrivite, «marşul lui Nap
goste, de pildă *(Piatra din casă),* sînt doar cîteva din surse
lui Alecsandri. Dar tendinţa ridiculizării pătrunde uneori şi
trastul dintre energia cheltuită în preîntîmpinarea pericolul
concret *(Iaşii în carnaval),* ori contrastul dintre mobilul real
şi afirmările sale de faţadă: «Patria are ochii asupra noa
Alecsandri le descoperă nu sînt atît odioase, cît mai ales
caricatură. Puterea comică de esenţă populară a comediilor
succesului lor la fiecare întîlnire cu publicul spectator.

Reprezentativă pentru gîndirea teatrală a epocii, prod
concursul lui Al. Flechtenmacher) a lui Alecsandri din aceşt
originală cu care reflectă realităţile locale, constituirea dram
timp face posibilă dezvoltarea ei ulterioară; teatrul lui, a căr
ulterior, o dată cu creaţia de maturitate, conţine pentru vi
de pornire care asigură dramaturgiei romîneşti o continuitat

Mihail Kogălniceanu, sufletul *Daciei literare* şi un ne
romînesc, a prelucrat şi el două piese: *Două femei împotriva*
care figurează de altminteri în *Repertoriul Teatrului naţional* d
de direcţia Teatrului naţional din Iaşi. Prima, care s-a păstrat
trebuie pus pe seama modestiei autorului —, cuprinde un cald
nal, o intenţie de a populariza spectacolele acestuia[107], care
caţiile modelului străin de la care s-a pornit. Acţiunea a
najele sînt un telalbaşa — adică superiorul care conduce s
acestuia, fost telal şi el, tînăra lui soţie şi o vecină, o vădu
a-l vindeca pe telalbaşa de «zulie» — de gelozia lui bolnă
intru totul nejustificată, cele două femei, prietene, întreprind
reiese că e uşor să prosteşti un bărbat impulsiv şi cu ambi

O scenă de teatru în teatru (scena a X-a), cînd
o pune să repete cum va trebui să joace rolul în faţa

[102] *Iaşii în carnaval,* actul I, scena a VI-a, actul
scena a XI-a
[104] ... din casă, scena a III-a
Iaşii în carnaval, final.
Ibidem, actul al II-lea, scena a XI-a.

[107] O lojă la
pe care personaje
cîştige, iar cînd
reuşit să-l induc
erai aşa de bine în

neîntîlnită încă în dramaturgia noastră, reluată însă la scurt interval de Alecsandri în *Modista și cinovmcul.*

Tot la Iaşi, în februarie 1845, s-a jucat încă o comedie originală, într-un act şi două «schimbări»: *Plete lungi și minte scurta,* de lorgu Copcea[108]. Piesa nu este prea concludentă: pe de o parte se ridiculizează tînărul bonjurist, cu plete, îmbrăcat excentric, cu ţigara în colţul gurii, recent întors de la Paris plin de prezumţii care umblă după o fată cu zestre, dar pe de altă parte şi bătrînii boieri moldoveni sînt prezentaţi într-o lumină nu tocmai favorabilă, aprigi la cîştig, neştiutori, neputînd crede că «umblă pămîntul, ear nu soarele», şi că «pe lună n-o mănîncă vîrcolicii» (scena a VIII-a). Fetele sînt două preţioase cu minte puţină, care se adresează « ma ser» una alteia. Ca şi în *Piatra din casa,* părintele alege fără să consulte soţul potrivit (« dacă-1 iubesc eu, ce mai trebuie să-1 iubească şi ea. . . », scena a IV-a). Intriga se complică printr-un episod melodramatic petrecut anterior, apare la sfîrşit tînăra femeie sedusă şi abandonată la Paris de către inconstantul Costachi. Cele două «schimbări» de decor sînt cele două interioare — elegante şi luxoase, se precizează în paranteză — în care se petrece acţiunea. Ca în mai toate piesele vremii, există şi aici monoloage, aparteuri şi adresări directe către public.

Interesantă rămîne sîrguinţa de a compune bucăţi originale, la care se face de altfel şi aluzie în postfaţă.

Din păcate, multe dintre primele noastre comedii originale din aceşti ani s-au pierdut, intrate poate în dosarele cenzurii timpului, ca obiect al cercetărilor poliţieneşti, cum va fi fost cazul piesei lui Alecu Russo, *Jignicerul Vadră sau Provincialul la Teatrul național,* dramă-farsă într-un act, al cărei cuprins, în lipsa textului, se cunoaşte indirect, din relatările autorului în *Soveja*[109]. Piesa a stîrnit, prin replicile ei bătăioase, mînia autorităţilor şi surghiunirea autorului şi actorilor.

Pierdută rămîne şi cealaltă piesă a lui Alecu Russo, *Băcălia ambițioasă,* comedie-vodevil într-un act, jucată în ianuarie 1846; conţinutul ei poate fi reconstituit după o dare de seamă a cronicarului dramatic al *Albinei romînești,* Dimitrie Guşti, publicată la 17 ianuarie 1846[110], ca şi după răspunsul autorului la această cronică, *Critica criticii*[111]. Acest răspuns are valoarea unei luări de poziţie teoretică, în legătură cu recunoaşterea funcţiei educative a teatrului, în lumina susţinerii dîrze a acestor păreri, însăşi ideea compunerii de piese de teatru capătă o semnificaţie mai amplă.

Nici comediile lui Costache Negruzzi, compuse pentru nevoile urgente ale tînărului nostru teatru, n-au rezistat toate timpului: multe din ele au dispărut, ca *Elevul de conservator, Pamfii, Profesorul și chineza, Bocheț, tată și fiu.* Din cele rămase se numără *Mu%oa de la Burdufăni*[112], în care unul din personaje este actorul Teodorini, care joacă pe rînd trei roluri de îndrăgostiţi (neamţ, italian, grec), chipurile rivali în obţinerea favorurilor cucoanei Caliopi Busuioc din Burdujăni. Farsa e pusă la cale de Drăgănescu, nepotul lui Moş Trohin, interesat de dania moşului: bătrînul Trohin, care «vrea pe semne să-şi răscumpere păca-

[108] Serdarul lorgu Copcea, *Plete lungi si minte scurtă,* Iaşi, 1845.

Soveja (trad. de Al. Odobescu), Bucureşti, 1908, p. 28.

[110] Fata bogată a băcanului, Zoiţa, dornică de « boie-

tele tinereţilor», cum reiese din scenele de expunere, urmă-
reşte să o ia pe Caliopi de nevastă, ceea ce ar răsturna
aşteptările nepotului; de aici hotărîrea acestuia din urmă de
a compromite definitiv pe poeta din tîrgul Burduj anilor în ochii
unchiului. Ridicola cucoană Caliopi Busuioc, gata să cadă în
extaz cînd aude de vreun străin, este o preţioasă a vremii
— versificatoare cînd şi cînd — direct înrudită şi cu «franţu-
zitele», şi cu personajele din *O bună educație,* în sfîrşit cu
toate acele personaje care, dispreţuind orice produs naţional,
se cred la modă fiindcă maimuţăresc moravuri ale străinătăţii.
Ea face parte dintr-o familie de tipuri care apare mereu mai
precis conturată şi care, prin personajele lui Alecsandri, va
fi serios sporită. Portretul fizic, neglijat de comediografii
anteriori, întregeşte pe cel moral prin indicaţii scenice de
o putere plastică apreciabilă: «Stanică (singur): Iaca bre!
cuconaşii ăştia se duc parcă se tem de cuconiţa. Doamne,
cît îi de amarnică azi! Nimic nu-i mai place. Am închiet-o
de trei ori şi tot s-o rupt sforile; curgea apa pe mine. Pe
urmă a trebuit s-o văruiesc din cap pînă-n picioare, dar încai
acu-i albă şi roşă ca o păpuşă»[113].

Aspiraţia spre parvenire se face simţită şi în *Mu%oa de la Burdujăni,* mai ales pe planul limbii; Caliopi preferă, ca orice
preţioasă, vorbirea metaforică: «Ah, limbajul acesta testimo-
niază că simţibilul amor ş-au stabilit lucrătoria înfocatelor
sale darde în sînul vostru »[114]. Schimonosirea limbii i se
pare un semn concret al distincţiei. Interesant este însă în
această privinţă că Negruzzi, ca şi Alecsandri, introduce
caracterizarea personajului cînd o pune pe snoaba Caliopi să rin
ca şi cînd limba vorbită ar fi lipsită de suficientă elevaţi
m-adresai către Amor / şi-l rugai cu-ncordăciune / să astîm
tristă pusăciune / te îndură, zeu de foc! / de nu vrei prote
loc»[115]; sau « Ah! în ce oribilă pusăciune se găseşte o jună
de inima sa şi se vede nevoită a face o tranzacţiune..
muzei din Burdujeni, satira cosmopolitismului se dublează cu
împotriva « romanomaniei» Negruzzi nu se manifestă de al
reia preocupări mai vechi, din 1836, care se regăsesc în cor
această dată.

Ca şi *jignicerul Vadră,* pe care Alecu Russo a dorit-o « o
străine pline de întîmplări nefireşti, comedia *Mu%oa de la Bu*
jocul grandilocvent şi emfatic din spectacolele de operă ori
« Caliopi — sventurata, a! son io ! Turlupini — tu tradisti Pa
cor, che tradisti il mio amor! (aici o ucide cu evantaiul ei)

Doi țărani și cinci cîrlani[118], altă comedie de C. Negruzzi,
nească: Domnica şi Voichiţa joacă în faţa soţilor lor, ascun





Fig. 173. — **Baba Hîrca** — *coperta (1851),*

la cele ce se petrec pe scenă, comedia înşelării cu fiul boierului, Lionescu, spre a-i învăţa minte să mai fie geloşi sau să se îndoiască de cuminţenia lor, aşa cum au făcut cînd au pus cinstea lor rămăşag pe cîte cinci cîrlani. Viaţa curentă a ţăranilor aleasă ca izvor de inspiraţie, sublinierea opoziţiei dintre uşurătatea de moravuri a boierului şi morala sănătoasă a ţăranului, ba mai mult prezentarea vinii (celor petrecute în naraţiune) ca revenind boierului, iar dreptatea ţăranului, în sfîrşit, exprimarea sentimentului de solidarizare cu ţăranul reprezintă fără îndoială o atitudine curajoasă a autorului. Atitudinea lui Negruzzi nu poate fi judecată decît prin raportare la epoca respectivă, cînd apariţia ţăranului ca personaj într-o operă literară era rară, adesea doar un procedeu livresc.

Evident aceste constatări nu împiedică observaţia că lumea ţărănească din vodevilul lui Negruzzi apare convenţională, nu tocmai conformă cu realitatea, apropiată de cea evocată de Eliade în *Sărbătoare cîmpenească.* Tipurile sînt idilizate, iar preocupările lor sînt mai degrabă ale unor personaje de farsă clasică decît ale unor ţărani clăcaşi, deşi Negruzzi se străduieşte să le atribuie îndeletniciri rustice (« ce? nu ţi-ai adunat fînul? nu ţi-ai cules păpuşoii?»[119]) şi un limbaj adecvat, presărat cu zicători populare («parcă nu-is boii acasă»)[120].

Intenţia lui Negruzzi, autor al unui studiu generalizator despre poezia populară, *Cîntece populare a Moldaviei*[121], prin care vrea să ilustreze direcţia revistei *Dacia literară,* este de a servi celui mai util ţel al epocii, răscolirea sentimentului patriotic prin apropierea şi legarea de tradiţiile şi creaţia poporului. Considerarea folclorului ca un mijloc de cunoaştere şi, dincolo de aspectul documentar, ca o sursă de inspiraţie a literaturii romîneşti, reflectarea specificului naţional în genere, exaltarea patriotică sînt frecvente la mai toţi scriitorii paşoptişti.

Tot o incursiune în viaţa satului reprezintă piesa lui Matei Millo *Baba Hîrca,* « operetă-vrăjitorie»[122], care s-a bucurat de un succes extraordinar, datorat în egală măsură autenticităţii tipurilor introduse — şi în primul rînd al bătrînei Hîrca, dublă creaţie: de autor şi de actor a lui Millo —, cît şi muzicii melodioase, compusă pe motive folclorice de Alexandru Flechtenmacher. Graţie vrăjilor babei ţigance, bine retribuită de cel interesat, mult dorita Viorica sfîrşeşte prin a lua de bărbat pe Lascu, boierul care se dă drept ţăran, deşi e logodită cu bătrînul Bîrzu. Cerul şi iadul[123] se amestecă în desfăşurarea acţiunii, spre izbînda finală — asigurată de «îngeraş» — a binelui şi dragostei între tineri. în ciuda deznodămîntului concesiv şi idilic, prin care boierul trece peste considerente de rang şi se însoară totuşi cu o ţărancă, textul celei dintîi operete

[119] Scena I.

într-atît pe cuviosul episcop de Rîmnic, încît a interzis

romîneşti, cum e considerată *Baba H*
nenumărate înţepături antiboiereşti şi,
şi cinci cîrlani, e străbătut de stimă pe
şi puritatea morală a ţăranului.

Tehnica construcţiei, păstrînd tră
tele genului, este aceea a vodevilului;
a fi cîntate şi reluate întrerup din cî
unea, intrările şi ieşirile nu sînt totd
personajele îşi mărturisesc dintr-odată
tate, lipseşte intenţia adîncirii caracter
o concordanţă a mijloacelor folosite cu s
diei, sprintenă şi fără pretenţii. în î
conformă cu realitatea a ţiganilor strînşi
s-a lăsat furat de pitorescul unei atmos
care practicile vrăjitoreşti şi supersti
ghicitul în bobi), dar mai ales jargon
filează figuri reprezentative. Nu trebuie
era în acelaşi timp interpretul personaj
era fără îndoială tentat de colorarea c
rol generos.

în Transilvania, o lungă piesă
Monumentul Şincai-Clainian[125], a profesor
Gavra din Arad, deşi reînvie figuri ap
ca epocă istorică, îşi propune să serve
ranilor drept imbold prin elogiul înaint
demonstrează un adevărat cult pentru ex
Şincai, P. Maior. Fără îndoială, ea sufe
pe urma excesului de premeditaţie; la
scenică a autorului, confuzia scenelor
acţiune se petrece în parte în infern şi O
eroic întrebuinţat pentru a proslăvi leg
ardelenisme şi neologisme destinate să do
puţin adevărat însă că scrierea reflectă c
asociaţii de idei; în acelaşi timp ea expr
Lucrarea lui Gavra împărtăşeşte mîndr
rîndurile romînilor. Din întreaga lucra
rînd în Ardeal, la Bucureşti, în Mol
cultural comun este idealul care să

Piesa lui Gavra e destinată să acţ
întreţină gustul pentru învăţătură, int
timp, ea predă elevilor, care constitu
curs cît mai atractiv, cît mai «ilustrat»
atît mai statornice vor fi fost cunoştin
ritelor personaje ale textului dramatic era

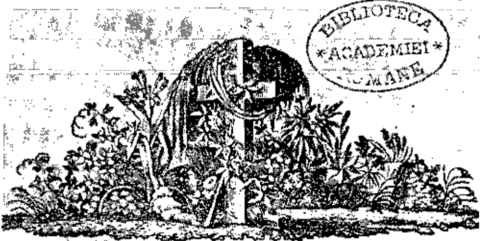


Fig. 175. — **Monumentul Şincai-Clainian** — *pagini de titlu (1844).*

II11K *â î-r* **i** *i ij 11 i â* **H,**

^p&»rm R$At|* «ii o Kffrtiifţ., *mit mot*

fl&IAl WfjpiVl «fMftAT Cf «HNCTKK,

NflţfpMtylT Ci njHStţVtriC*

Aini *MGpmmvgti Aşî* Newton

„Sibi grafaîcatur moriales

liumani generis tfceiiş,· -

8PH nOMENJfy'E;' Aop»'

n^f K%|A|i* Af&T|4A8

XfOHIRO-lOTOflfSOK,

\u Mm

Ull *HT,£ AAIM u!t yw

MUO-AÎT^AAS,

'A^fc^ \-\V^r>-'5 V " , ^w; - \...1%

vizate de teatru, căci *Monumentul Şincai-Cl*
transilvănean. E limpede că Gavra atribui
obiectiv naţional; el acordă o izbitoare —
disproporţionată—însemnătate influenţ

Din Ţara Romînească se păstrează, da
demoralizaţii (sic), scrisă de actorul Costach
încolo şi alte piese de valoare incertă. Cor
zgîrcit cumplit şi îşi propune să dezvăluie de
rează prezenţa lui într-o familie, reprezentînd
avar, care-şi lasă armăsarii să moară din lip
în cele din urmă păcălit de propriii lui copii
se datorează mai cu seamă limbii folosite

într-un spirit de veneraţie pentru înai
dramatice, intitulate *Michaiu, fragment aco*
făcut obiectul unui spectacol al operei italiene
dat în beneficiul tenorului Montressor, în i
scrise în jargonul italo-romîn creat de Eliad
scumpă autorului, şi urmăresc să determine
prin evocarea trecutului glorios, la care s
noastre latine.

Evenimentele anului 1848 în Ţara Romî
actor- scriitor, el însuşi luptător entuziast în
sau Păhărnicia de trei [128]> singura piesă
în iunie, jucată în iulie 1848, comedia comer
pe scenă demonstraţia de bucurie a ţăran
lectura proclamaţiei guvernului provizoriu. I
stărilor de spirit proprii momentului: binev
fals rezervate ori duşmănoase faţă de actul r
care le exprimă şi comunicate spectatorului c
adaptarea pe nesimţite, la propriile interese,
şi moşierime, ca şi despre înrudirea existent
între boieri, fie ei de «sistemă veche», fie
proclamaţiei guvernului provizoriu; procla
de iertarea clăcii şi iobăgiei şi promiţîndu-le
eventualele acţiuni incendiare ale ţărănimii î
tîndu-le răbdarea şi respectul legilor vec
din care reiese că în fond nu se schimbă î
Dimitrescu-Movileanu. Dacă adăugăm că
ocîrmuitorul Mărgărit Lintescu, cel -care pr
rului nu mai poate fi pusă la îndoială[129].

Fig. 176. — Două sute de galbeni — *coperta (1848).*

Fig. 177. — Semnătura autografă a lui Ion Dimitrescu (Movileanu) (reproducere după I. Dimitrescu Movileanu, Radul Calomfirescu, *București, 1854).*

Compusă într-un timp foarte scurt, această piesă «de ocazie»[130] nu are o acțiune susținută, unitară, conflictul este difuz, iar cele două acte ale sale au puține contingențe între ele. Cu actul al II-lea pare să înceapă cu totul altă piesă și trebuie parcurse cîteva scene pînă a reîntîlni personaje din primul act. Această a doua parte a piesei a și suferit cele mai multe modificări între ediția din 1848 și cea de la 1880[131]. Abia actul al II-lea explică titlul: boierul Enache Troscot, reacționar, adversar al revoluției, pierde cei «două sute de galbeni» dați mită pentru obținerea titlului nobiliar de paharnic, de care nu se bucură decît trei zile («păhărnicia de trei zile»), întrucît revoluția desființează privilegiile boierești.

Piesa cuprinde cîteva scene comice aproape clasice: găteala cochetei trecute, pentru care sulimanul și dresurile reprezintă existența; pieptănatul perucii, în prezența argatului înlemnit de spaimă *și* nebănuit în scenă, care, rămas singur, încearcă fardurile și cosmeticele bătrînei, într-o scenă în care comerțul verbal cu spectatorii e direct[132]. Nu construcția, tensiunea dramatică ori calitatea dialogurilor, cît precizia atacului și' mai ales înțelegerea surprinzătoare a evenimentelor, de care a dat dovadă autorul, conferă piesei valoare.

[130] Cum o numește însuși autorul într-o notă la

a burgheziei îi putea conferi o mai limpede înțelegere

5. Post elev al școlii de mimică și declamație
păstrează nealterată concepția în virtutea c
tății, îi ajută să distingă bunul de rău. El menț
tradițiile înaintate și sensul combativ ale artei, p
E de la sine înțeles însă că raportarea o face la f
să scrie; folosirea actualității imediate drept izvor
trădează o identitate de vederi cu *Dacia, literară.*

În opera dramatică a lui Costache Caragi
avizat al actualității, C. Caragiale, în comediile
cu dorința limpede de a-i influența. Piesele sale
într-o perioadă de rapide schimbări economice
național al cîrmuirii în problema — scumpă
într-un act *O repetiție moldovenească sau Noi și*
caracteristic unei noi pături sociale care aspiră să a
pentru originea umilă și dorința de a părea alt
după «rafinamentul» Apusului, procesul de c
acte: *Îngîmfata plăpumăreasă sau Cucoană sînt,* 1846[134]
de dorințe — 1847[135]); furia jocului, cursa după în
sau Feriți-vă de răi ca de foc, 1849[136]). Costache
atunci cînd zugrăvește critic aspecte negative
cazuri nici izolate[137], nici măcar locale[138]; generali
a o face de pe urma pieselor n-a fost de mică î
a acelor ani. Succesele comediilor sale ca specta
în ce mai dispus să fie interesat de tipuri conte

C. Caragiale a avut meritul de a fi clintit i
atotputernicia boierimii. Satira este împotriva boi

[133] Piesa prezintă străduințele lui Caragiale de a înigheba o repetiție pentru a putea da, în aceeași seară, o reprezentație; greutățile întîmpinate, ocuparea sălii în cea mai mare parte din zi de trupele străine; neconștiinciozitatea profesională a actorilor; capriciile interpretelor și, mai cu seamă, ignoranța și pofta de cîștig ale directorului străin; în sfîrșit, fragmentar, repetiția însăși, cu directivele și sugestiile de joc ale lui Costache Caragiale *(O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi,* în *Primii noștri dramaturgi,* p. 151—178).

[134] Tot cîntîndu-și «cucoană sînt, cucoană sînt / nu-mi curăț casele, / nu-mi spăl nici vasele / cucoană sînt, cucoană sînt, / salon făcutu-mi-am, / cucoană sînt» (actul I scena a III-a), Ancuța, plăpumăreasă îngîmfata, s-a și convins de autenticitatea «boieriei» ei. Noroc că, spre binele tuturor, chir Pencu plăpumarul, a cărui vigilență e întreținută de Stoian, calfa sa, veghează și pune ordine în casă, astfel încît nepoata Ileana nu cade în cursa vînătorilor de zestre Petrache și Anghelache, ci, așa cum era destinat, se mărită cu Stoian *(Îngîmfata plăpumăreasă sau Cucoană sînt,* în *Primii noștri dramaturgi,* p. 223—256),

[135] *O soare la mahala* este comedia demascării veleitătților imorale, pornirilor capricioase și despotice ale coanei Măndica, îndrăgostită de curtezanul fiicei sale

Eftimie, cel trecut la arhondologhion, care deplînge timpurile noi cînd nimeni nu se mai dă în lături la trecerea boierului — actul al II-lea, scena a Il-a, din *O soare la mahala* —), dar se dublează cu satira împotriva carierismului şi mimetismului unor exemplare burgheze corupte, aflate sub atracţia prestigiului boieresc: «boierii de mahala» (chir Ştefan, coana Măndica — *O soare la mahala* — sau Ancuţa, Ileana — *Ingîmfata plupumăreasă* —, Măndica — *Doi coţcari* —). Şi pentru ca nici o confuzie să nu persiste, există în fiecare din piese o replică pozitivă, întrupată în personaje echilibrate, aparţinînd de cele mai dese ori unei categorii sociale care intră pentru prima dată pe scenă: micii meseriaşi, mica burghezie. Desigur că prezenţa acestei lumi în piesă exprimă un punct de vedere progresist, dar care nu depăşeşte atitudinea critică în sensul neacceptării orînduirii existente. Aria finală, în comedia *îngîmfata plăpumăreasă,* conţine zicala acomodantă, care se împacă cu situaţii date: « Să nu ne întindem mai mult decît ne este plapoma»; aceasta s-ar putea interpreta ca fiind adoptată mai degrabă din nevoi scenice, în legătură cu profesia personajului central, dacă n-ar fi întovărăşită de amintirea fabulei lui La Fontaine: « / S-au umflat o broască odată / Pe un bou ca să ajungă, / Dar plesni sărmana-ndată, / După o trudire lungă. / Ca să nu păţim ca dînsa / Să păstrăm această zisă: / Să ne măsurăm plăcerea / Numai cît ne e puterea». Oricum, finalitatea demascatoare, asupra căreia nu există îndoială — căci Costache Caragiale este însufleţit de ideea de a corecta, prin contribuţia sa dramatică, o stare de lucruri —, reprezintă unitatea producţiilor sale.

în dramaturgia lui C. Caragiale, piesa *O repetiţie moldoveneasca* ocupă un loc aparte; nu pentru că n-ar ţine de domeniul satirei: e vorba tot de critica unei injuste organizări — de care, eufemistic, sînt făcute vinovate «împregiurările»[139] — în administrarea teatrală, de data aceasta. Valoarea de document a piesei n-a scăpat lui Mihail Kogălniceanu, care a publicat, prefaţîndu-1, textul ei. Dar piesa nu e numai un protest, ea depăşeşte hotarele satirei căci în acelaşi timp, în dialogurile ei colorate, pline de vioiciune, cuprinde şi expresia crezului artistic al celui care a fost unul dintre ctitorii teatrului nostru profesionist. Dînd indicaţii actorilor în cursul repetiţiei pentru felul în care vor trebui să joace, C. Caragiale emite idei dintre cele mai valoroase privind necesitatea unei atente observaţii a realităţii, ca şi capacitatea înţelegerii juste a acestei realităţi.

O repetiţie moldoveneasca este o compunere neobişnuită pentru că autorul nu mai recurge la intermediul ficţiunii, nici unul dintre personaje nu este închipuit, interpret şi personaj sînt una şi aceeaşi persoană: apar în scenă C. Caragiale, C. Greceanu, Sterian, Mace, Teodoru etc, reprezentînd pe C. Caragiale, C. Greceanu, Sterian, Mace, Teodoru, adică actorii romîni care, la începuturile teatrului naţional, au jucat în condiţii umilitoare de concurenţă cu trupe teatrale străine, pe scena teatrului din Iaşi. Este astfel adus în scenă un aspect din munca specifică a slujitorilor teatrului într-un anumit moment istoric.

Aportul pe care-1 aduce Costache Caragiale în evoluţia mijloacelor artistice teatrale este însemnat şi inegal. însemnat pentru că, o dată cu dramaturgia lui, caracterul scenic se accentuează şi se impune definitiv. Chipul în care sînt individualizate tipurile, gradaţia evoluţiei personajelor de-a lungul desfăşurării acţiunii (vezi, de pildă, transformarea treptată a umilitului — la început — Anastase *(O soare la mahala),* care îşi dobîndeşte în final toată autoritatea izvorîtă din conştiinţa dreptăţii convingerilor sale) vădesc din partea autorului ştiinţa unei bune construcţii dramatice, ca şi o fină percepere psihologică. Mijloacele artistice pentru a diferenţia personajele prin limbaj — şi trebuie observată intensificarea dialogului —, ca şi prin gest, atitudini ţin de asemenea de calităţile realiste ale creaţiei dramatice

[139] «M. Mace: Apoi dar cine-i de vină? Caragiali:

ţ-oi zice împregiurările» (scena a III-a) Aceste replici

a lui C. Caragiale, ca şi compunerea unor viziuni autentic s
sînt localizate. Tablourile înfăţişate înaintea publicului prind
iscusinţă în tratarea teatrală a situaţiilor: şi atunci cînd e v
repetiţii, în condiţiile într-adevăr eroice în care aveau loc as
mare grabă, întrerupte de nenumărate ori, cu actori neatenţ
uneori în situaţia de a interpreta — cu glas subţiat — rolul ac
da replica celorlalţi[140]), şi, de pildă, cînd, în sceneta din salon
franţuzite, surprinse de Petrache şi Anghelache, demonstrea
sînt « cucoane» şi mimează uzanţe ale unei lumi cu care n
(« Ancuţa — Ileana — amîndouă depărtîndu-se fiecare în o
exagerate, zic — D-lor, vu es contante, chel bunioară şi cu co
teatru C. Caragiale foloseşte în *O soare la mahala* un pro
pînă atunci în producţia originală şi anume acţiunea simult
actul al II-lea, scena e împărţită în două, iar spectatorii pot
întîmplări dintr-una sau cealaltă dintre încăperile prezentate;
dintr-una din scene în dialogul din cealaltă scenă stîrneşte
situaţiei speciale[142].

Acţiunea pieselor este bine condusă, evitîndu-se situa
Nu lipseşte nici neprevăzutul: tot în *O soare la mahala,* Jean,
acest element de surpriză. Abia cu destăinuirile silit a le face
mele scene se dezvăluie bunele şi onestele sale intenţii (care
nu ghici, după comentariile şi replicile lui, pline de omenie ş
Eftimie[143]). Prefăcîndu-se monden, afectat şi franţuzit, pentru
Măndicăi, el urmăreşte în fond să facă o schimbare de atmo
să o apere pe Arghiriţa de influenţele nefericite ale salonul

Comicul rezultă mai ales din respectul preconceput pent
şi din zelul pe care îl pun în căutarea distincţiei — calitate r
toate formele: costumele sînt extravagante, banii se cheltuies
« burnuze » la « marşandă», interiorul şi mobilierul salonului se «
fie şi măritate, trebuie să aibă cîte un curtezan atent în jurul lo
să fie preţios şi afectat, cu cît mai multe expresii franţuzeşti, car
de pildă, ies stropşite şi prin pronunţie, dar şi prin lipsa înţ
de cuvinte nu lipsesc: «chel bunioară! vezi, aci seamănă vre
zicem şi noi, chel. . . aşadar, la dînşii chelul nu e ca la noi. .
păr pisemne »[144]. Comicul de limbaj nu se reduce numai la pronu
străine sau la transpunerea artificială a unor termeni francez
metaforică, îndeobşte adoptată de preţioşi, încîntă pe jupînese
dacă comparaţiile sînt vulgare şi comune: «Petrache: Se pră
amorul cuconiţei. / Ileana: Vezi, vorbă tanilie, mătuşica (...)
săracul de mine, ca un purcel la cuptor. / Ileana (mătuşi-s
ci mai delicat, purcel. . . »[146]. Goliciunea de minte a Ancuţe
în extaz la auzul unor banalităţi şi să nu distingă aceeaşi frază

[140] O *repetiţie moldovenească,* scena a VI-a.
[141] *îngîmfata plăpumărească,* actul I, scena a VUI-a.
[142] O *soare la mahala,* actul al II-lea, scena I.
[143] ***Ibidem,*** actul al II-lea, scenele a Il-a şi a IlI-a.

[145] « Tovarăşul
făcut de consortat
Ileana...» *(îngî*
scena I).

de cuvinte: «Petrache: De-aseară este un veac de cînd nu v-am văzut. / Anghelache: De cînd nu v-am văzut este un veac de-aseară. / Ancuţa: Ce se potriveşte !(...) / Petrache: Ui, madam. Amicia întăreşte prieteşugul. / Anghelache: Demoazel; ui, prieteşugul întăreşte amicia. . . »[147]. Beţia de cuvinte, sărăcia sensului anunţă de pe acum vorbirea lui Rică Venturiano.

Ca procedee dramatice, în afara comicului de cuvinte, se foloseşte şi acela al jocului de scenă: bătăi, smulgerea bărbii false, strănuturi furtunoase, aparteuri cu comentarii, asistarea — nevăzut fiind — la scene revelatoare, întîlnit în mai toate piesele comice ale vremii, la care se adaugă şi comicul rezultat din accepţia diversă a aceleiaşi replici de către persoane diferite: « Cucoana Măndica: (...) Acum, la ispas, împlinesc douăzeci şi opt şi intru în douăzeci şi nouă. / Nicolae: Uite, să-ţi spun drept, pe sufletul meu, cuconiţă, nu arătaţi de vîrsta asta» (într-adevăr, e cu mult mai bătrînă)»[148].

Inegalitatea mijloacelor artistic-teatrale ale lui C. Caragiale apare mai cu seamă în mînuirea ironiei şi umorului, în caracterul ieftin al unor mijloace comice, în trivialitatea — pe nedrept considerată sursă comică — a unor termeni, expresii şi calambururi. Aceste deosebiri calitative se pot, desigur, înţelege, dacă le raportăm la truda căutării unui nou limbaj artistic a unuia dintre primii noştri dramaturgi. Tot astfel — raportată la epoca începuturilor teatrului nostru — trebuie înţeleasă şi acea transparentă expunere a caracterelor morale, care însoţeşte comediile lui C. Caragiale: de la început, încă din prima scenă a piesei *O soare la mahala,* de exemplu, spectatorul ia cunoştinţă de opoziţia conului Anastase faţă de excesele financiare şi de modul de viaţă extravagant ale fiicei şi soţiei sale, preocupate numai de « mascaralîcuri » şi neîncetat îngrijorate să fie în pas cu vremea. Cuvintele tînărului Grigore, în *Doi coţcari,* « urăsc din suflet pe toţi mişeii, pe toţi vagabonzii, pe toţi şarlatanii. . . »[149] îl definesc în mod hotărîtor ca apărător al moralei şi cinstei. în construirea personajelor care întrupează morala pieselor se simte un exces de demonstraţie, care trădează o subestimare a posibilităţilor de concluzii ale publicului şi slăbeşte într-o oarecare măsură prezentarea complexă a caracterelor. Este o tendinţă didacticistă, care are în vedere şi inexperienţa publicului, în concordanţă însă în primul rînd cu felul cum a conceput omul de teatru arta, cum a înţeles să subordoneze toate mijloacele artistice funcţiei educative a scenei, pentru a da cît mai multă forţă demonstraţiei.

Cercetarea începuturilor dramaturgiei originale, de la primele sale manifestări către cele mai tîrzii, permite surprinderea progresului treptat pe care aceste opere de debut îl înregistrează în procesul de constituire a genului dramatic. Primele se mărginesc să povestească o întîmplare care a avut loc în afara scenei, ultimele încep s-o pună în scenă, intensificînd fabulaţia, urmărind pas cu pas acţiunea, reprezentînd gesturile şi mimica personajelor în momente succesive, dezvoltînd dialogul. Elementele constitutive ale piesei de teatru: personajele dramatice, intriga şi acţiunea, conflictul se contureazǎ din ce în ce mai precis, se închegă o structură dramatică teatrală. E de la sine înţeles însă că, pentru moment, calea aleasă e cea mai uşoară, elementele de dinamică sînt exterioare, pitoreşti, pe scenă se oferă o acţiune agitată, cu reveniri şi suprapuneri, peripeţii variate, lovituri de teatru, bătăi, *qui pro quo-un,* o intrigă care adesea nu e motivată interior, în sfîrşit aglomerări de personaje. Scriitorii începuturilor nu trebuie cercetaţi cu exigenţele unei alte sensibilităţi decît aceea a epocii lor. Arta dramatică implică un meşteşug şi acest meşteşug o ucenicie, o iniţiere, o formaţie, care, în condiţiile lipsei de experienţă a literaturii dramatice, abia se

[147] *îngîmfata plăpumăreasă,* actul al II-lea, scena I.

[149] *Ibidem,* scena a VUI-a.

întreprind. Cu timpul se va ajunge la o viziune estetică proprie
trarea şi echilibrul mijloacelor, la precizie şi simplitate în func

În etapa de început a dramaturgiei noastre, creşterea se u
lărgirii ariei de cuprindere şi mai puţin printr-o pătrundere în
aspecte sociale intră în orbita inspiraţiei comice şi, prin stările
le creează, dau de gîndit. Personajele satirizate se înmulţesc,
de străini cu vorba scîlciată care populau jocurile soitarilor;
procedee artistice bazate pe exagerarea conştientă, pe caricatură
fudul, boierul demagog, burghezul îmbogăţit, negustori lacom
nitul amator de distincţie, poetul declamator, aventurierii, func
najele prind viaţă scenică, îşi impun o prezenţă, ceea ce în teatru
mental; existenţa personajului condiţionează însăşi existenţa o
menţine impresia vieţii pe scenă.

Extinderea domeniului de inspiraţie nu trebuie înţeleas
înregistrate de literatura dramatică devin, din izolate şi de inter
tatea zugrăvită într-o anumită etapă istorică. Dramaturgia dez
literare, de pildă, redă un moment din viaţa societăţii autohtone î
trecut, caracterizat prin invazia burgheziei în citadela boierească
reşti de către vigoarea nouă a negustorimii. Această lume de noi
fata, sclavă a unei anumite opinii publice şi obsedată de ideea
într-o perioadă de înflorire a unei preţiozităţi cosmopolite. Cont
ţioasă şi esenţa interioară — sursa comicului — e un contrast rea
opera dramatică se supune exigenţelor veridicului. O atitudine
ţită — notă distinctivă a tinerei dramaturgii originale, ca una din f
şi afirmare naţională, fie în comedie, fie în evocarea istorică — in
romîneşti un pronunţat caracter protestatar. Rîsul, cu toate că
suprafaţă, la aspectele exterioare, fără să scruteze cauzele, su
examen critic. Intensitatea şi siguranţa atacului împotriva tendi
aceste opere dramatice să rămînă încă tinere şi emoţionante pe
de spiritul care a însufleţit pe creatorii lor.

Constatarea că aceeaşi galerie de personaje revine drept o
în repetate rînduri în multe piese aparţinînd aceleiaşi perioade d
existenţa reală, istorică a acestor tipuri, pe de altă parte comuni
rizează o generaţie de scriitori, uniţi prin aceleaşi ţeluri patrio
citatea autohtonă a tipologiei este cel mai bun argument în probar
originale aflate în prima fază a carierei sale. Legături trainice
personajele literaturii dramatice a secolului trecut, chiar dacă
evoluţie artistică diferite; adesea, pentru a găsi antecedentele lu
Ziţei din *O noapte furtunoasă* — pentru a nu numi decît do
personaje — trebuie să te reîntorci la «franţuzite», să revezi «
pe «Gahiţa», pe tînărul Costachi «cu plete lungi şi minte
Alecsandri, de pildă, au avut în chip evident atîţia descenden
de germinaţie pe care n-ar fi avut-o dacă realizarea lor nu era a
material de viaţă autentic, verificat.

Un aspect interesant al tinerei dramaturgii romîneşti es
proporţiile bineînţeles — de roluri feminine pe care le oferă
culizează mania semicivilizaţiei se aleg mai ales femei? Şi ace
realitate a vremii: femeile, după cum au consemnat contemp

repede decît bărbaţii şi uneori fără măsură, cînd era vorba să fie introdusă vreo inovaţie; ele erau primele primitoare şi răspînditoare ale unei mode noi, adesea fără a filtra prea mult necesitatea adoptării ei. Pe cînd bărbaţii mai purtau încă işlice şi vorbeau greceşte, primele «preţioase» învăţaseră franţuzeşte, cîntau la clavir şi îşi închipuiau cu candoare că au devenit sîmburele împrejurul căruia se grupau ideile viitorului. Ridicolul acestei situaţii, caracteristice — se vede —, n-a scăpat autorilor dramatici.

Trecînd peste inconsecvenţe, peste limite, uneori peste lipsa de posibilităţi de susţinere artistică, textele dramatice din prima jumătate a secolului au contribuit la cimentarea unei solidarităţi profesionale a slujitorilor teatrului romînesc. Totodată trebuie observat că ele au pus în circulaţie direcţii tematice care se statornicesc în literatura originală din secolul al XIX-lea. Combaterea aberaţiilor lingvistice (ale teoriilor « ciuniste» ale lui Aron Pumnul sau ale încercărilor de italienizare ale lui Eliade), osîndirea înstrăinării, a atitudinilor retrograde, refractare progresului, ridiculizarea aspiraţiei spre parvenire şi a preţiozităţii, evocarea faptelor de vitejie din istoria naţională, ca şi a unor anumite perioade istorice, cu intenţie aluzivă la prezent, aducerea pe scenă a mediului sătesc, a ţăranilor, folosirea elementelor de folclor, de basm popular în cuprinsul piesei de teatru se vor regăsi de acum încolo în mod constant în dramaturgia noastră, dar ele îşi au obîrşia încă în primele texte dramatice originale.

ARTA SCENIC
JUMĂTATE A

O privire generală asupra începuturilor artei scenice la noi
acestora în ansamblul celorlalte fapte de artă în curs de constitu
dezvoltare a culturii romîneşti din prima jumătate a veacului t
acestor începuturi, apropierea de modelele realităţii şi deziderat
tare, ca şi tendinţa de a reprezenta o tematică specific naţională s
principale de evoluţie a literaturii şi artei romîneşti în această pe
parea de însuşire a tehnicii şi măiestriei scenice se înscrie în
noştri de asimilare a modalităţilor înaintate de expresie artisti
în acest sens să se sublinieze nivelul general diletantist la care se păs
nească pînă către jumătatea secolului trecut şi faptul că, în afara
C. Aristia şi C. Caragiale, aprecierile care se fac au în vedere în pri
de program, ideile despre teatru ale animatorilor din această per
scenică efectivă de ansamblu. Este necesar de asemenea să se sub
general de pregătire a actorului, dezvoltarea artei scenice la noi
nemijlocit de gradul de dezvoltare a limbii şi de factura dramatic
şi deopotrivă de stadiul de evoluţie a gustului estetic, de neces
cului din această perioadă.

Pe calea profesionalizării artei scenice la noi în ţară, se trec
derii meşteşugului artistic la aceea a definirii unor valori artistice n
stiluri de interpretare proprii, a unei şcoli.de artă teatrală romînea

^ Rezultat necesar al unor acţiuni politice şi culturale pregătitoar
• tice susţinute, arta noastră teatrală se naşte pe baza unui p
său de constituire istorică urmărindu-se un anumit îndreptar,
lităţi de expresie scenică îndeajuns de bine precizate.

In *Hamburgische Dramaturgie* (1767—1769), Lessing spu



Fig. 178. — I. E. Rădulescu — portret de T. Aman.

lui »[1]. La noi, lucrurile au stat dimpotrivă. Prin contactul cu cultura europeană, au existat din capul locului idei generale despre teatru şi arta scenică, şi mai apoi actori şi artă interpretativă[2]. In vederea formulării programului artistic de la Filarmonică şi a organizării mişcării teatrale la noi în ţară, important a fost ca aceste idei să fie acomodate necesităţilor de cultură, luptei de făurire a teatrului nostru naţional şi ca, prin apropierea de modelele consacrate ale timpului, să se definească propriul nostru limbaj artistic, propriile noastre mijloace de creaţie.

Aşa se face că, în pregătirea tinerilor actori romîni intră deopotrivă idei din *Arta poetica* a lui Boileau şi din critica lui Laharpe, din doctrina luministă a lui Voltaire, ca şi din programul — revoluţionar pentru acea dată — al romanticului Hugo cu privire la dramă şi la arta interpretativă. Aşa se explică cum, în numai cîteva decenii, pe scena naţională, în orientarea ei generală spre realism, sînt parcurse stiluri diferite de joc, condiţionate bineînţeles de concepţia operelor dramatice, de factura estetică a repertoriului jucat în această primă perioadă din istoria artei noastre teatrale. Nu poate fi înţeleasă rapida dezvoltare a acestei arte în ţara noastră în etapa dată decît raportînd-o la nivelul general de evoluţie la care ajunseseră ideile despre teatru şi practica artei scenice în celelalte ţări, decît situînd-o în contextul general al mişcării teatrale europene în epoca amintită.

La data înfiinţării Filarmonicii, istoria teatrului universal consemnase faima unor mari personalităţi artistice, ca Garrick, Iffland sau Talma; prin Voltaire se afirmase cu autoritate o nouă concepţie asupra tragediei; Lessing[3] şi Diderot[4] îşi cristalizaseră principiile estetice în studii de circulaţie europeană; J. J. Engel[5] şi A. Morocchesi[6] codificaseră la rîndul lor, în manuale severe, limbajul gestului şi al mimicii teatrale, iar asupra declamaţiei şi artei scenice în general îşi făcuseră apariţia numeroase lucrări de specialitate[7]. Preocupările devin tot mai insistente acum în a orienta arta teatrală către o metodică riguroasă, definind astfel precis conţinutul profesiunii de actor şi scoţîndu-1 din sfera arbitrarului şi a improvizaţiei.

Problema pregătirii actorului romîn în cadrul Şcolii filarmonice, a deprinderii meşteşugului artistic e legată deci de conceptul general asupra artei actorului în epocă şi pentru a

[1] G. Lessing, *Werke,* voi. VI, Stuttgart, 1869, p. 451.

[2] Vezi Statutul Societăţii literare de la Bucureşti din 1827, şi pregătirile pentru iniţierea şi încuviinţarea oficială a unui teatru romînesc, consemnate în *Curierul romînesc* din 24 iulie 1830 şi 11 ianuarie 1831. De asemenea lecţiile de declamaţie ţinute de Aristia la Sf. Sava şi în casa lui Cîmpineanu (1832) şi, în sfîrşit, *Programul Societăţii filarmonice,* publicat în *Curierul romînesc* din 7 ianuarie 1834, care expune, în afara măsurilor privind

[3] G. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie,* Hamburg, 1867-1869.

[4] D. Diderot, *Le paradoxe sur le comedien,* Paris, 1770.

[5] J. J. Engel, *Ideen zur Mimik,* Berlin, 1785.

[6] A. Morocchesi, *Letoni di declamaşione,* Florenţa, 1832.

[7] Dintre cele mai cunoscute lucrări referitoare la arta actorului în secolul al XVIII-lea: Fr. Riccoboni, *Reflexions historiques et critiques sur les differents théâtres de l'Europe,* Paris, 1738, şi *L'Art du Théâtre,* Paris,

stabili orientarea pe care o capătă prima noastră formă de în
necesare cîteva consideraţii asupra înţelesului atribuit noţiunii

Este cunoscut pe întreg parcursul secolului trecut prestig
de expansiune a ideilor acestui teatru în lume. Este ştiut de asemen
mul secolului al XVII-lea, arta teatrală franceză s-a redus la art
arta declamaţiei. De aici marea importanţă a acelui *Part de dire,*
francez, marea importanţă acordată tiradei, stilul melopeic şi
tragedia clasică. De aici orientarea întregii mişcări teatrale în
practica efectului sonor, etalarea mimicii excesive şi a gestului
cedee rutiniere, faţă de plaga mimetismului vocal şi faţă de trăda
ceşti, prin această falsă accepţie dată declamaţiei, reforma intro
(1763—1826) în arta scenică franceză, pe linia orientării acestei a
pretare cît şi în costum şi decor, îşi are semnificaţia ei isto
reacţia lui Talma faţă de maniera de interpretare a timpului
întregeşte tabloul opiniilor despre teatru în epocă, dar mai ale

[a] Se ştie, de pildă, că la începutul secolului trecut în Rusia, înainte de apariţia lui Scepkin, arta scenică consta «în cea mai artificială declamaţie, cuvintele erau mai mult strigate decît spuse şi însoţite de nenumărate gesturi, şi că la sfîrşitul fiecărui monolog actorul pornea spre culise ţinînd invariabil braţul drept ridicat în sus». (A. P. Klincin, *M. S. Scepkin,* Bucureşti, 1955, p. 11). Se cunoaşte de asemenea, la aceeaşi

dată, « exactitatea pu
care-şi aplică cu p
vorba să-şi exprim
(Aristippe, *Theorie*
p. 62); sau, la fel, e
francez care-şi decla
şi pumnul în şo
au XVIII-e siec'le, p

Fig. 179. — Scrisoarea lui I. E. Rădulescu către C. Negruzzi, traducătorul piesei M



Vii

l'i

vai AMii»a..vr? f^psi.pi *j:se'â fnT&mfUţr e%âa | ni,imaws»

i–..:'jăA Fig. 180. — C. Aristia — portret de C. Dupre (1824).

acestui mare actor al revoluţiei franceze, Aristia şi-a definit concepţia sa despre teatru, şi, într-o anume măsură, sistemul său de joc. Reiese clar că Talma considera «impropriu cuvîntul declamaţie pentru a defini arta actorului» din chiar mărturisirile sale în *Collection des memoires sur Part dramatique*[9]. Acest termen, care indică cu totul altceva decît vorbirea naturală, a dat adesea o direcţie greşită studiului tinerilor actori: « . . . Pentru că, în fond, a declama înseamnă a vorbi aşa cum nu se vorbeşte, înseamnă a vorbi cu emfază, monoton, cu tărăgăneală afectată»[10]. E limpede deci că artistul nu are nimic comun cu accepţia generală la acea dată asupra declamaţiei şi că, mai mult chiar, pledînd pentru jocul simplu şi firesc, cere actorilor « să muncească pentru a deveni naturali, să facă studii profunde asupra naturii umane», dar să evite, bineînţeles, pericolul de a deveni comuni sau triviali[11].

în primele decenii ale secolului trecut, în continuarea ideilor lui Diderot, tratate de teorie a artei actorului pun în discuţie cu tot mai multă fermitate problema studierii modelelor din natură ca sursa cea mai fecundă a artei actoriceşti şi problema observaţiei reci ca trăsătura esenţială a acestei arte, ca lege fundamentală a dobîndirii de cunoştinţe, considerînd adevărul şi frumosul drept principale obiective în dezvoltarea artei teatrale.

[9] F. J. Talma, *Quelques reflexions sur Lekain et sur Vart theâtral,* Paris, 1825, p. VI.

[10] *Ibidem.*

[11] *Ibidem,* p. XIX.

Pe de altă parte, autoritatea cu care romantismul se impu
mai insistent «în numele naturii, al adevărului şi al libere
artei de a se apropia de viaţă şi de a oglindi cît mai veridic
omenesc. în istorica prefaţă la *Cromwell* (1827), veritabil m
clasice, Victor Hugo, concepînd drama «ca o oglindă care
printre principalele obiective ale teatrului romantic acordul i

Exista deci în epocă o vizibilă preocupare pentru restau
artă teatrală, o tendinţă susţinută de îndrumare a interpreta
natural, direcţie de bază, după cum se va vedea, de-a lungul p
scenice romîneşti.

O Tragedia înţeleasă ca şcoală a virtuţii şi actorul ca pred
^ • înalte funcţii publice, sînt idei care răspund interese
romînesc în curs de constituire şi care se vor regăsi, sub form
timpului, formînd cheia de boltă a întregii activităţi artistice

[12] Victor Hugo, *Oeuvres completes,* voi. I, Paris 1864, p. 33.

[13] *Ibidem.*

C. Aristia[14], se pun bazele unei puternice tradiţii militante în arta noastră scenică. Legat de realităţile istorice ale momentului, de nevoia de a transmite prin intermediul scenei idei menite să zdruncine tirania şi asuprirea feudală, teatrul devine, în concepţia celor de la Filarmonică, un mijloc de puternică zguduire a conştiinţelor, de exaltare a simţului cetăţenesc şi patriotic.

Pătrunşi de mesajul mobilizator al pieselor lui Voltaire şi Alfieri, tinerii actori se identifică cu personajele interpretate şi îşi exprimă astfel cu putere propriile lor convingeri politice, propriul lor protest împotriva ordinii sociale existente. Dar misiunea lor, în primul rînd, era să comunice cu aceeaşi forţă şi spectatorilor ideile pieselor şi caracterul înălţător al eroilor interpretaţi, să creeze prin jocul lor o comuniune patetică între scenă şi sală, să anuleze distanţele, să aducă spectatorii la acelaşi numitor de emoţie cu ei. Se făcea simţită deci necesitatea unor mijloace de expresie potrivite, a unei metode de creaţie capabile să facă din personajele prezentate modele vii, puternic conturate, exemple demne de urmat. De aici, necesitatea interpreţilor de a supradimensiona eroii, violentînd chiar sensibilitatea spectatorilor, de a pune în prezentarea acestor personaje propria lor înflăcărare, propriul lor bagaj de efervescenţă şi elan revoluţionar.

Şi, în legătură cu această concepţie asupra artei, poate nicăieri în istoria teatrului nostru nu-şi găsesc aplicare mai bine ca aici ideile lui Bielinski: «. . . Este lipsită de viaţă o operă de artă, dacă ea zugrăveşte viaţa numai pentru a o zugrăvi, fără nici un impuls subiectiv puternic, care să-şi aibă izvorul în ideea predominantă a epocii, dacă ea nu e un strigăt de suferinţă sau un ditiramb de entuziasm, dacă ea nu este o întrebare sau un răspuns la o întrebare»[15]. De aceea, este necesar să se insiste în acest sens pe relaţiile dintre actor şi public, pe necesitatea înţelegerii faptului de artă legat obligatoriu de reacţia omului din sală. E greu de înţeles astăzi ca « artistic» stilul de joc al Filarmonicii şi marea lui eficienţă educativă, dacă nu încercăm să reconstituim în epocă starea de spirit, interesul, necesitatea artistică cu care spectatorul acelei vremi venea la teatru.

Estetica modernă admite mai greu ca laudă afirmaţia că jocul tragic al lui Aristia, cu ocazia unei reprezentaţii la Atena, «într-atît a speriat pe cucoanele Eladei renăscute, încît unele au leşinat»[16], sau că elevul acestuia, tînărul C. A. Rosetti, a interpretat rolul lui Egist « cu o ferocie atît de naturală, încît a înspăimîntat pe public şi chiar pe profesorul său»[17], sau că Ion Curie, în *Saul,* a jucat cu atîta foc, încît a leşinat cînd a venit să mulţumească la aplauze[18]. Aşadar, emoţie pînă la pierderea cunoştinţei şi putere de impresionare pînă la a înspăimînta. Dar toate acestea pentru că exista un public care se lăsa înspăimîntat, cucerit de reprezentaţia de pe scenă, « care cerea prin manifestări zgomotoase reproducerea spectacolelor» [19].

[14] C. Aristia (Costache Chiriacos Aristias, 1800—1880), născut la Bucureşti (sau, după alţii, la Constantinopol), urmează şcoala grecească de la Măgureanu şi în anul 1817 ia parte la reprezentaţiile de teatru organizate de domniţa Ralu în palatul domnesc. E trimis de aceasta, la Paris să studieze declamaţia şi între anii 1818 şi 1821 activează ca protagonist, cu mare succes, în teatrul de la Bucureşti. Participant la « zavera» din 1821, suferă exilul şi mai apoi, întors în ţară, devine profesor de limba franceză la Sf. Sava. însufleţit de ideea patriotică a înfiinţării unui teatru naţional romînesc, ţine cu elevii acestei şcoli lecţii de declamaţie poetică şi, în casa lui Cîmpineanu şi în sala lui Andronache, pe str. Sărindar, pregăteşte împreună cu aceştia piesele *Mahomet* şi *Zaira* de Voltaire, *lunius Brutus* şi *Oreste* de Alfieri, scene din *Amphitryon* şi *Avarul* de Moliere. Exponent strălucit al culturii noastre naţionale din prima jumătate a secolului trecut, alături de I. Eliade, desfăşoară, aşa cum se va vedea, în cadrul Filarmonicii şi ca principal « mădular» al ei, o pasionată activitate de profesor de declamaţie, actor, regizor şi traducător, imprimînd artei noastre scenice caracterul unei arte legate direct de frămîntările poporului şi conferind actorului demnitatea unei înalte misiuni sociale. Şef al Gărzii naţionale în revoluţia de Ja 1848, C. Aristia rămîne în istoria teatrului nostru ca un prim şi luminos exemplu de artist-cetăţean.

[15] V. Bielinski, *Textes philosophiques choisis,* Moscova, 1948, p. 357.

[13] Cf. *Dacoromania,* an. V, 1927-1928, p. 562.

[17] N. Filimon, *Opere,* voi I, Bucureşti, 1956, p. 213.

[18] D. C. Ollănescu, *Societatea filarmonică,* în *Literatură şi artă romînă,* nr. 2, 1898, p. 94.

Si totuşi, ceea ce rămîne inefabil, ireversibil în reconst dintr-o epocă trecută nu este atît actul de creaţie actoricească, măsură în presa timpului, cît acest climat emotiv, comuniune răspuns a sălii faţă de creaţia actorilor, care împlineşte de fap reprezentaţiei de teatru.

Se cunosc date asupra artei scenice la Filarmonica în primul Eliade în *Curierul romînesc* şi în *Galeta Teatrului naţional* şi din info oameni de cultură ai vremii, care au sprijinit cu fapta şi cu cuv teatrală[20]. Se pun în lumină cu acest prilej realizările şcolarilor nu reuşeau să realizeze şi se fac cunoscute astfel părerile des nivelul lor de exigenţă artistică.

În această etapă de început a artei teatrale romîneşti, este se aplicau în practica scenică indicaţiile de program, care erau t derea tehnicii actoriceşti. E necesar de stabilit ce se înţelegea la ce stil de interpretare se îndrepta arta actorului şi ce conţinut ave moment din istoria teatrului romînesc,

Este remarcabilă preocuparea vizibilă a oamenilor noştri creaţia actorului printr-o multiplă şi temeinică educare a lui[21], mînt metodic, menit să clarifice întîi înţelesul şi valoarea artistic apoi să ofere tinerilor începători procedeele de expresie scenică, am Aşa se întîmplă că Aristia « face înainte de toate analizarea lite exercită elevii», folosind în acest scop autoritatea criticului Lahar *Mahomet* şi cu *Albiră,* cu *Amphitryon, Arpagon* şi *Burghezul* substratul politic al dramaturgiei lui Voltaire şi actualitatea satirei să se înţeleagă cu limpezime că acest repertoriu constituia o armă sociale din acel moment şi că actorii erau chemaţi să răspundă a cetăţeneşti.

Caracterizînd rolurile, convingînd actorii de însemnătate transmită publicului, Aristia desăvîrşeşte prin intermediul s filarmonice şi stabileşte, pentru prima oară în istoria teatrului no la masă» cu actorii, stadiu determinant pentru tot restul procesu lului. Aşa se face că, pentru pregătirea primei reprezentaţii în adunaţi în casa lui Cîmpineanu, elevii au studiat timp de şase l supravegherea lui Aristia, după care abia «s-a hotărît ca interpreţii

Ascuţirea spiritului de observaţie, « pătrunderea şi înţele joacă», păzirea « naturelului» în interpretare sînt recomandările d perioadă tinerilor începători[24]. Dar Eliade respinge «copia urî în arta scenică, vestejeşte imaginea naturalistă în interpretare

[20] Printre aceştia se numără la loc de frunte I. Cîmpineanu, C. Bolliac şi C. Negruzzi.

[21] Pe lîngă «o fizionomie interesantă», pe lîngă «talent şi aplicare firească», pe lîngă «un suflet trufaş» şi « o inimă de flăcări», Eliade mai cere actorului «o cultivare foarte cu silinţă a multora din artele frumoase», apropierea noţiunilor « de stil şi de estetică », deprinderea « danţului şi scrimului», «creşterea dizpoziţiilor de muzică» şi, bineînţeles, cunoaşterea

Galeta Teatrului națion *pentru întocmirea unei* *unui teatru naţional.* (*la romîni,* p. 144).

[22] I. E. Rădulescu 1859-1869, p. 54.

[23] Şt. Vellescu, în *Revista literară,* 189

[24] *Galeta Teatrului*



Fig. 182.— Raliţa Mihăileanu — portret.

de recreare a personajului, de cernere a datelor culese din viaţa de toate zilele, pentru ca, trecîndu-le prin «oglinda inimii sale», să ajungă la realizarea «unor icoane vii, într-un nou chip, dar totdeauna *adevărat şi firesc'»* [25].

Acest deziderat de observare neîncetată a naturii, această insistenţă pentru redarea adevărului pe scenă reflectă — după cum se ştie — ecoul celor mai înaintate idei despre teatru din epocă şi constituie pentru evoluţia generală a mişcării noastre teatrale o principală direcţie de orientare.

Deopotrivă cu lecţiile de literatură, de stil şi de elocinţă ţinute de Eliade la Şcoala filarmonică, deopotrivă cu lămuririle date de Aristia elevilor în legătură cu caracterizarea personajelor dramatice, lecţiile de declamaţie şi «învăţarea gestelor», procedeele de cultivare a expresivităţii corpului îşi au locul lor bine definit în programul de învăţămînt al acestei şcoli. Este necesar să se stabilească, de altfel, locul pe care îl ocupă declamaţia şi sensul acestei noţiuni în metodica de predare, în ansamblul întregului proces de educaţie artistică a tinerilor începători.

înţeleasă de Eliade ca « cetirea cea bună, ca expresia cea clară şi potrivită duhului celor scrise», declamaţia, «învăţătură de trebuinţă la toată treapta de cetăţean» [26], constituie o primă cale către vorbirea gramaticală, către lectura logică, către stabilirea prin intonaţie a sensului real al frazei. Aristia îşi începe de altfel cursul de declamaţie prin a deprinde pe tineri «întru cetirea cea curată şi întru păzirea punctuaţiei » şi iată cum prima fază a învăţămîntului nostru artistic dublează de fapt începuturile « slovenirii», stabilindu-se de altfel, pentru o parte din elevii Filarmonicii, primul contact susţinut cu cartea şi cu cuvîntul scris [27].

Despre felul cum declama Aristia şi, în consecinţă, majoritatea elevilor săi, relatările contemporanilor consemnează că în interpretarea rolurilor « accentua silabele sunătoare, îşi mlădia vocea, lăsînd-o să cadă puternică sau slabă, după înţeles, la sfîrşitul frazelor» [28], tărăgănînd cuvintele şi uzînd de gesturi largi. Se face deci simţită modalitatea clasică de declamaţie, «recitativul măsurat», care persista nociv în epocă, în ciuda exemplului şi recomandărilor lui Talma pentru un debit vocal simplu şi firesc. De altfel, trebuie subliniat că Aristia fusese trimis la Paris « să studieze declamaţia şi să-1 vază pe marele Talma jucînd» [29], ceea ce nu echivalează cu frecventarea cursurilor acestuia, Talma — se ştie — brevetîndu-şi audienţii cu diplome.

[25] Vezi *Teatrul Bucureştilor,* în *Galeta Teatrului naţional* nr. 4 din 1836.

limbă romînă (pentru fete) « carele va fi dator a învăţa cele ce se cuprind în cele dintîi trei clase de începători,

Este sigur însă că Aristia a
cu privire la realizarea unor spec
respectul adevărului istoric în pr
din repertoriul clasic. în preocupare
de a pune începuturile teatrului
de a se începe activitatea «prin
de armonie» şi la « formarea duhu
tat însă decît în vagă măsură cri
primului examen public al acestei
în Mahomed, înfăţişînd pe cît se
« care a arătat toate sentimentele
Diamand în Seid, « prin *via sa ex*
Raliţa Mihăileanu în Palmira, c
eroinei celei răzbunătoare, făgăduind
cu acest prilej, gradul de expresivit
şi vorbirea lor îngrijită, dar, în a
mai apoi multă vreme în epocă,
gestului şi mişcării scenice [32]. N
nimic comun cu ordinea măsura

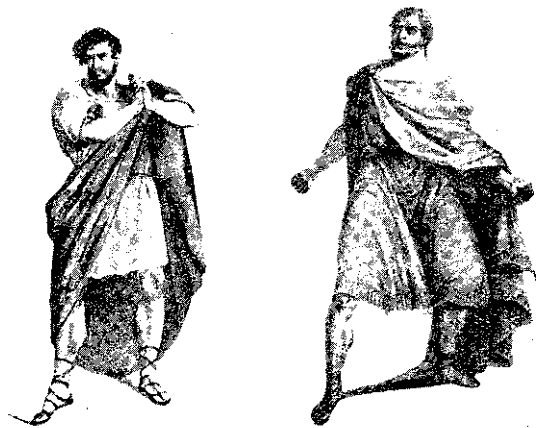
E mai mult decît probabil
operei acestuia, să fi consultat ca
Le^ioni di declama^ione ale lui A
fragmente din *Saul,* diversele valo
dramatic mai important, ilustrîn
trebuia să-şi pună în acord cuvîn
a explicaţiilor prin care se arată c
cînd îşi declară amorul, cînd e ul
reconstituirea gustului epocii, pe
scenă la începutul secolului tre

Din punct de vedere istor
faptul că, deşi admirator fervent
cu planşe care anunţă din plin m
predomină gestul emfatic şi miş
patetice, au colorat şi arta tinerilo
concepţiei de bază a Şcolii filar
întărirea efectului scenic mobiliza

în curentul înnoitor de or
deosebită o are importanţa pe ca
regizorului în drepturile sale, chiar
de organizare a spectacolului o f

[30] Vezi *Curierul romînesc* nr. 47 din
[31] *Ibidem,* nr. 39 din 1834, p. 81.
[32] Critica lui Eliade cenzurează continuu

Fig. 183, 184, 185, 186. — Planşe din Lecţiile de declamaţie *ale lui A. Morocchesi (1832), în* *G. Calendoli,* L'attore. Storia di un arte, *Roma, 1959 (exemplificări pe fragmente din piesa* Saul *de V. Alfieri).*







•Hi











« Unirea la un loc a tinerilor», pe baza dialogului scenic, « în partea cea dramatică» a constituit una dintre cele mai dificile atribuţii ale profesorului de declamaţie şi « regizorului» Aristia, pentru că, mai ales în etapa de început, « deşi elevii îşi ştiau bine partea de rost, cînd erau mai mulţi laolaltă, unul lua vorba din gura altuia sau nu prindea bine replica»[34].

Pe scena fără cortină a primei săli de teatru închiriate pentru repetiţii, Aristia începe « urcarea pe scenă a bucăţilor», dă indicaţii de mişcare şi, « în hlamide de pînză şi cu rechisite de hîrtie poleită», actorii învaţă « cum să umble, cum să-şi ţină trupul şi mîinile», cum să facă din jocul lor « un tot firesc»[35]. Preocuparea de a reprezenta piesele în respectul adevărului istoric nu-l părăseşte pe Aristia, cel care interpretase roluri clasice pe scena teatrului eterist, în «somptuoase costume», corespunzătoare epocii[36]. Montarea piesei *Mahomet,* care a constituit spectacolul de debut al tinerilor, s-a făcut « c cioasă în acei timpi»[37] şi pentru aceasta Aristia a întreprins o c mentare. « A căutat prin bibliotecile călugărilor greci care erau neau costumele arabe şi evreieşti şi astfel a confecţionat costu croind singur, din stofe bune, zugrăvind scena — din sala M zentaţia—conform cu istoria»[38].

Montarea spectacolelor la Filarmonica însemna deci po după subiectul piesei şi realizarea efectelor de montare pr Bugetul teatrului din 1835 indică, printre alte cheltuieli, lef zugravul de decoruri, maşinistul şi ajutorul lui, precum şi p robei şi decoraţiei la piesele noi ce s-au reprezentat. Este p în cadrul trupei romîneşti specificată funcţia regizorului[39]

regizor în vremea reprezentaţiilor» exprimă cu pregnanţă ideea necesităţii regizorului şi a formării lui prin studii de specialitate (vezi *Schiţa de proiect pentru formarea unui teatru naţional).*

[34] *Literatura şi arta romînă* nr. 1, 1898, p. 7.

[35] *Ibidem.*

[36] Patriotul grec St. Meitanis face pe cheltuiala sa costumele persane şi greceşti vechi pentru piesa *Temistocle* (A. Camariano, *Le theâtre grec â Bucarest au debut du XIX-e siecle,* în *Balcania,* VI, 1943, p. 381), iar « . . . bogăţia costumelor şi decorurilor la piesa *Filip al II-lea* depăşeşte tot ce se făptuise pînă la acea dată» (Ion Horia Rădulescu, *Teatrul france^ în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea,* Sibiu, 1943, p. 21).

[37] N. Filimon, *op. cit.,* p. 214.

[38] Scrisoarea lui I. Curie reprodusă de Şt. Vellescu, in *Pagini pentru istoria teatrului romîn,* în *Revista literară,*

[39] Ranftl, fost este angajat în sale se mărgin

fonduri nu numai pentru decoruri şi costume, dar şi pentru «afişe, ecleraj, requisite> statişti »[40].

Problema luminii, a accesoriilor scenice, a figuraţiei e la fel de importantă în preocupările de montare ale conducătorilor Filarmonicii ca şi principalele elemente de scenografie. Punerea în scenă a piesei *Saul* (1837) de către Aristia constituie exemplul care sintetizează însă întreaga experienţă în arta scenică din această perioadă. De la cele cîteva perdele şi cearşafuri înnădite cu ajutorul cărora Aristia «monta» spectacole în casa banului Ghica şi pînă la « armonia costumelor şi colorelor» din piesa *Saul,* pînă la «izbutita suire pe scenă» a acestei tragedii, potrivit cu «locul şi veacul în care se socoteşte scena» şi cu «marea ei cuviinţă religioasă şi clasică»[41], arta scenică romînească parcurge fără îndoială, la Filarmonică, în numai cîţiva ani de activitate, un drum ascendent şi plin de învăţăminte pentru întreaga noastră mişcare teatrală din această perioadă.

Se încheie astfel o primă etapă de activitate, care pune în discuţie problema necesităţii regizorului în trupă şi a pregătirii lui sistematice, o primă etapă în care arta actoricească îşi defineşte virtuţile într-un repertoriu puternic mobilizator şi în care se formează primul schimb, prima echipă de actori.

De la Conservatorul filarmonic-dramatic la ideile Daciei literare

O în lupta de constituire a artei scenice romîneşti pe baze naţionale, dictată de aceleaşi **S•** necesităţi istorice şi de acelaşi «gust pentru ale veacului», manifestările de teatru din Moldova îşi au caracteristica lor proprie, rezultat al concepţiilor animatorilor despre artă, rezultat al formaţiei lor ideologice.

în afara unui repertoriu ce se susţine în bună măsură prin vodevilul francez şi prin melodrama lui Kotzebue şi care răspunde gustului curent al epocii, Gh. Asachi încearcă să imprime mişcării artistice din Moldova o anumită orientare către modelele din trecutul poporului romîn, către valorificarea subiectelor din istoria noastră naţională. El iniţiază manifestări artistice cu caracter istoric care, chiar dacă insuficient documentate, romanţioase şi uneori fanteziste păstrează în epocă semnificaţia lor patriotică. Pe aceeaşi linie de trezire a conştiinţei naţionale, dar sub influenţa studiilor istorice ale lui N. Bălcescu şi M. Kogălniceanu, *Dacia literară* va accentua această legătură cu trecutul patriei şi va face din ea una din principalele sale direcţii de program.

Fig. 187. — Cronica piesei Saul *în* Curierul romînesc *din 16 decembrie 1837.*

Este edificator de urmărit de altfel modul în care arta scenică din această perioadă ilustrează specificul naţional în spectacolele teatrului din Moldova. Drumul parcurs de la amănuntul pitoresc de costum, de la elementul folcloric de atracţie, la redarea unei tipologii anume, a unor trăsături funciarmente legate de societatea romînească într-o anumită etapă istorică, este în fapt drumul parcurs de la pastorala cu cîntece şi dansuri la reprezentaţii ca *Iaşii-n carnaval* sau *Băcălia ambiţioasă.* Drumul, de la « plăcuta petrecere» din seara Armindenului[42], de la « horurile cele frumoase, de la danţul

[40] Vezi *Galeta Teatrului naţional* nr. 2 din 1835.
[41] *Curierul romînesc,* nr. 50 din 1837.
[42] Pastorală scrisă cu prilejul zilei de 1 mai 1837, cu care se încheie

păstorilor şi al păstoriţelor, de la p
la seara în care, printre fluierăturile p
actorii, a doua zi surghiuniţi pentru
din satira lui Al. Russo *Un provinci*
nica tradiţie cetăţenească a artei teat
profesionalizare a acestei arte, de defi
creaţie scenică.

în această dublă perspectivă a r
torial de la 1840, activitatea artistului C
scenice moldovene, după cum va fi pe
epoca dată.

La venirea lui C. Caragiale în capi
puţin evoluată.

Elevii filarmonişti de la Iaşi fusese
actorului în teatrul moldovean, problema
reînfiinţării acesteia apare cu regularitate
cerea acestei instituţii. Despre puţina d
mod frecvent în presă, nelipsind — bi
nici indicarea soluţiilor de remediere. I
a unui conservator sub auspiciile statulu
de altfel pe linia lor experimentală[44],
venţă problema actorului, a educării art
un teatru în care să fie respectate cu rig
simplu şi natural. Tinerii actori trebuiau
Situaţia, în general, era mai mult decît în
naţionale analizează arta teatrală la acea
înapoiat (...) Toţi în general se abat
rolurilor, ei se mulţumesc a le recita cu
variate, *fără natural* mai cu seamă », sa
uită rolurile şi bîiguesc în loc să dea repl
contrar (...) răcnind cu aşa furie, că p
tenţele sînt pentru a se delimita noţiun
arta de păpuşărie şi toate recomandările
jelor, pentru ca decorurile şi costumele s
se recunoaşte continuu «necesitatea
dramatice, întru desăvîrşirea iluziei tea
teatru»[46]. Este, de fapt, ceea ce încep
la 1840, ceea ce va relata patru ani mai
asupra felului în care se organiza munc
actorilor şi a nivelului lor de cunoştinţe.

[43] Vezi *Albina romînească* din 2 mai 1837.
[44] Vezi C. Negruzzi în *Studii asupra limbii rom*
(Lumina din Moldova, 1863, nr. 7, p. 12), «în legăt
cu greutatea înjghebării unei trupe», în legătură «
mai multe idei care de care mai ciudate, căci unul pro
nea să tocmească oameni pe care, îmbrăcîndu-i



Fig. 188. — Costache Caragiale.

în ciuda concurenței nefaste pe care a suferit-o teatrul național din partea trupelor străine, exemplul lor în problema montării spectacolelor a fost însă deschizător de drumuri pentru'regia romînească. Contractul lui Ceabatty din 1833 prevede ca pentru « desăvîrşirea iluziei teatrale să construiască o scenă mai mare şi decorații analoge»[47]. Contractul Măriei Tereza Frisch (1842) prevede redotarea teatrului cu accesoriile necesare. « A aduce un zugrav bun pentru decorații, un maşinist pentru aranjarisirea scenei şi a face cel puțin 20 de decorații noi, maşini, perdele ş.a. şi a aduce lampele de la Viena după moda cea mai

nouă»[48], aceasta înseamnă crearea unor condiții prielnice per
trupei romîne.

Legătura trupelor de la noi cu agențiile teatrale de la Paris
alcătuiesc ansamblurile venite în țară, înseamnă de fapt legătur
si în problemele regiei. « Agențiile ofereau materialul referitor la
noi, informații asupra furniturii costumelor, recuzită, broşuri
efective în carton asupra plantației decorurilor»[49].

Teatrul romîn nu rămîne în afara acestor preocupări. Ex
teatru a două secții, uneori cu conduceri paralele (Asachi-F
sau cu o singură direcție, romînă sau străină, sub conducerea
subînțelege un contact permanent şi spectacolele date de teatrul st
preocupările de regie ale scenei naționale. Piese ca *Fra Diavolo,*
şi pocăință sînt pline de învățăminte pentru organizatorii de teatru l
teatrul nostru este în special apariția în ansamblul trupelor străi
zorul[50], şi a unui întreg colectiv specializat în problemele de teh
maşinişti, pictori-decoratori, croitori, recuziteri etc. La această e
desemna în primul rînd persoana care are grijă de maşinăriile te
Fourreaux, Berger în cea a lui Sansoni sau Badate în compania K
scenice», cum îl găsim trecut în contractul lui Fourreaux[52]. N
un alt conținut la Lecour, de pildă, regizorul trupei Frisch, căru
țează conducerea trupei în urma încălcării contractului de către
se ocupe de mersul studiilor, de ordinea regulată a reprezentați
a teatrului»[53].

Sub pretextul de a fi model de învățătură şi îndemn tinerilor
expresă a nobilimii din cele două capitale, s-au perindat pe scen
de vodevil şi melodramă, companii de operă italiană şi german
şi de toate *emploi-urile;* dar totdeauna actori de a doua mînă,
care se angajau în acele formații ce cutreierau Europa în această
trecut.

Deşi, după relatările de presă ale timpului, la unele repre
la Bucureşti « parterul era scăldat în lacrimile privitorilor, prin j
rilor»[54] şi deşi se subliniază « efectul cel priincios»[55] ce-l lasă une
ale aceleiaşi trupe, actorii străini nu au constituit totuşi mo
diletanții noştri.

[48] Arh st. Iasi, dos. Postelniciei, nr. 113/1 836, p. 210, şi dos. 9 6 /1 836, p. 189.

[49] *Nouvelles diverses,* în *Moniteur des Theâtres,* 1840, nr. 13; cf. Ion Horia Rădulescu, *Teatrul france^ în Muntenia în prima jumătatea a secolului al XlX-lea,* Sibiu, 1943.

[50] Formația acestor regizori: *a)* actori de profesie, cu calități remarcabile, cu pricepere în arta de a monta piesele. Nume de regizori ca Ranftl, Valery, Pedre, Pellier, Gatineau, Rigetty ş.a. se găsesc inițial în formațiile trupelor din care făceau parte ca actori; *b)* antreprenori ai companiilor de teatru şi operă (care-şi încep cariera tot ca actori: Frisch, Karl, Delmary), care răspund exclusiv de calitatea spectacolelor, avînd în sarcină distribuirea rolurilor, urmărirea repetițiilor şi montările adecvate. Exemplu ilustrativ de pricepere

Millo, pe care-1 găsi
operă italiană, îndep
(Arh. st. Iaşi, fond. Se
şi mai tîrziu în 18
regizor al trupei naț

[51] Declarația lui
i s-a încredințat, în
accesoriilor şi maşin
Teatrul național, d

[52] Arh. st. Iasi,
976 /1 836, p. 8.

[53] Barozzi stipulea
condiția ca 12 tineri
trupei germane. Prob
şi indicațiile de joc de
Lecour. Arh. st. Ias

Ceea ce a determinat într-adevăr o nouă vîrstă în arta scenică a actorilor noştri a fost influenţa dramaturgiei originale, necesitatea de a da viaţă unor tipuri cunoscute, plasate într-o realitate cunoscută, faţă de care aceştia nu-şi puteau permite, fără a fi cenzuraţi de public, nici un fel de artificiu sau contrafacere în interpretare. Dar pînă la apariţia acestei dramaturgii şi mai tîrziu chiar, teatrul romînesc a trebuit să lupte cu invazia de traduceri şi să suporte concurenţa unor companii de teatru străine. Luptînd împotriva acestora pentru formarea unei noi generaţii de actori şi pentru orientarea ei către sensurile realiste ale teatrului, activitatea lui C. Caragiale în cadrul trupelor de diletanţi de la Iaşi şi de la Bucureşti reprezintă o valoroasă şi inalienabilă contribuţie în opera de constituire a teatrului nostru cult.

C. Caragiale actor, regilor şi profesor de decalmatie[56]

A Evoluţia artistică a lui C. Caragiale se caracterizează prin aceeaşi estetică legată de idealurile democratice şi revoluţionare ale epocii şi prin acelaşi stil interpretativ, prin dăruirea cu care acest artist şi-a desfăşurat opera de ctitorie teatrală. Din patriotism şi dintr-un rar devotament faţă de destinele artei teatrale romîneşti, C. Caragiale a pus bazele cîtorva trupe naţionale, în oraşe în care păşea pentru prima oară, aducînd spre teatru noi actori şi un nou public. Una din principalele activităţi ale acestui animator a fost aceea de atragere a tinerilor începători către scena naţională, într-o perioadă în care îmbrăţişarea meseriei de actor constituia un act de îndrăzneală faţă de prejudecăţile timpului şi de înfruntare a unor condiţii de viaţă dintre cele mai precare. C. Caragiale făcea această operă de convingere printre copiii săraci ai mahalalelor, « amatori care lipseau de orice cunoştinţă de artă dramatică»[57] şi care nu aveau o statornică aplecare către scenă şi nici calităţi dramatice deosebite. Desigur, aşa cum spune Diderot, «în artă mediocritatea nu este bună la nimic; dar e nevoie să se ocupe de artă o mulţime de oameni ca să se poată ivi un geniu»[58]. Verigă importantă în dezvoltarea şi maturizarea artei scenice romîneşti, această etapă de formare a primelor noastre trupe de diletanţi a pregătit calea către apariţia lui M. Millo, marele nostru actor naţional, către apariţia lui M. Pascaly şi C. Demetriade, a lui I. Poni, N. Luchian si T. Theodorini.

[56] Costache Caragiale (1815—1877), născut la Bucureşti, este al doilea fecior al lui Ştefanachi, « credincer» (« păstrător de butelci şi cofeturi») la curtea lui vodă Caragea. învaţă la şcoala grecească «Domniţa Bălaşa» şi în 1835 se înscrie printre ultimii cursanţi la Şcoala de declamaţie a Filarmonicii. Influenţa acestei şcoli se va resimţi puternic în formaţia sa de artist, ca şi în activitatea de luptător în slujba teatrului romînesc. După închiderea şcolii, în 1838, organizează cu succes la Botoşani o stagiune teatrală, singura în limba ţării în acel moment, şi un an mai tîrziu la Iaşi pune bazele trupei naţionale, impunînd aici, într-o primă etapă a activităţii sale, repertoriul clasic al Filarmonicii. Entuziast aderent la programul *Daciei literare,* devine primul interpret al repertoriului lui Alecsandri în *Farma^pnul din Hîrlâu* (1840) şi în *Cuconu lorgu de la Sadagura* (1844). în acelaşi an se reîntoarce la Bucureşti şi organizează *Trupa romînă de diletanţi,* cu care va continua să joace lucrări ale tinerei dramaturgii originale (printre altele, *Creditorii* de V. Alecsandri, O *bună educaţie* de C. Bălăcescu, *Franţu^itele* de C. Facca şi propriile sale producţii O *soare la mahala* şi *Sluga isteaţă).* întreţinînd strînse legături cu reprezentanţii revoluţiei de la 1848, C. Caragiale, rămas pe drumuri ca şi întreaga sa trupă după înăbuşirea revoluţiei, pleacă la Craiova, unde ctitoreşte o nouă aşezare de teatru romînesc. Reîntors la Bucureşti, împreună cu I. Wachmann izbuteşte să obţină conducerea trupei naţionale şi în 1852, sub aceeaşi conducere, este inaugurată noua clădire a Teatrului naţional. Director pînă în 1855, cînd M. Millo preia conducerea acestei instituţii, C. Caragiale părăseşte teatrul, într-o rivalitate declarată cu marele actor moldovean, dăunătoare pentru întregul fenomen teatral romînesc din acel moment. Intră în magistratură şi, în 1868, chemat de C. A. Rosetti, funcţionează ca profesor de declamaţie la Teatrul cel mare. Revine de cîteva ori pe scena naţională ca angajat sau în spectacole de binefacere, împins de o mizerabilă condiţie materială, în care se zbate pînă la sfîrşitul vieţii şi faţă de care politica culturală a vremii a rămas nepăsătoare. Iniţiator, împreună cu Aristia, al artei noastre teatrale culte, C. Caragiale, autor dramatic, actor, regizor şi profesor de declamaţie, se numără printre figurile de seamă ale vieţii culturale romîneşti din prima jumătate a secolului trecut.

[57] V. Alecsandri, *Prefaţă,* în *Teatru,* Bucureşti, 1875, p. XV.

[58] D. Diderot, *Nepotul lui Rameau,* în *Opere alese,* voi. I, Bucureşti, 1956, p. 442.

Formarea actorilor înăuntrul acestor t
tactul permanent cu scena, în activitatea prac
zi, constituie în epocă, după desfiinţarea
singura formulă de instruire artistică a tinerilo
Asupra acestei activităţi desfăşurate
în cadrul trupei de diletanţi de la Iaşi ofer
piesa O *repetiţie moldovenească.* în afara evo
mente de atmosferă specifică[60], piesa aceasta
esenţă, orientarea realistă a lui C. Caragiale
zării spectacolului şi asupra interpretării ac
interesant de urmărit cît din valoarea rea
orientări teoretice se regăseşte în sistemul
practica sa interpretativă.

în recomandările pe care C. Caragiale
diletanţi se întrevăd cu uşurinţă, într-o for
ideile de bază care au străjuit activitatea artist
monica cu privire la *apropierea de natural*
interpretării, la respectul adevărului pe sc
mult decît atît, pe planul interiorizării persor
giale se pronunţă pentru un teatru de obser
fundă, cerînd actorului să coboare « chiar p
persoanei ce înfăţişează (...) uitîndu-se pe si
bineînţeles, în această recomandare pentru ac
gerii personajului, pentru «caracterizarea du
mult decît preocuparea general-valabilă de r
vărului, de apărare a firescului în interpretare.
cu atingerile persoanei ce înfăţişează»[62] îns
actor deopotrivă însă apropierea de datele p
personajului şi precizarea trăsăturilor acest
fizionomie şi costum. «Jumătate din acţiu
actorul dacă nu s-a figurat bine», spune C. C
niind prin aceasta însemnătatea expresivită

[59] Profesor de declamaţie la Bucureşti, în 186
ţine cursul la Şcoala de mimică şi declamaţie «care f
trul teatrului». E de presupus că lecţiile de artă drama
la Teatrul cel mare să le fi expus, cu ani în urmă, într-o f
şi ^ tinerilor diletanţi de la Iaşi. Programa lecţiilor «d
mimică pe anul 1869-1870» aminteşte programul lui A
monica în legătură cu: « declamaţiunea; acţiunea şi n
poze, atitudini, ripostări); jocul figurii şi expresiuni fiziono
pasiuni, viciuri; senzatiuni psihologice». Arh. st. Buc,
dos. 215 şi 292/1869.

[60] «Jucăm adesea piese naţionale în palate napoli
Caragiale; repetiţiile se fac « prin bufet, prin garderoabe,
reprezentaţiei, mai totdeauna fără decoraţii, pentru că ar
tindem», în condiţii de indisciplină totală, actorii nu resp
tiţie, nu studiază rolurile şi, în general, munca de pre
lului se face în condiţii nepermis de grele. Măturătorii tea
ocun in sobele hîrbuite care afumă două ceasuri», « maş
aşeze decorurile pe scenă», deranjează continuu acti
{U repetiţie moldovenească sau Noi si iar noi, Iasi, 1845, p.

[61] *Ibidem,* p. 35.

amănuntului vestimentar caracteristic[63]. Este vorba de o privire mai unitară asupra interpretării actoriceşti, o declarare mai făţişă a preocupării de a pune «jocul figurii, gesticularea, espresiunea corpului» în concordanţă cu anume « sentimente, pasiuni, viciuri»[64]. De altfel, pentru a-i corija, el arată actorilor, exemplificînd pe scenă, «toate fazele din viaţa omului, şi anume cum se manifestă nebunia, furia, gelozia, intriga, avariţia, plînsul, rîsul şi în fine, toate din natură»[65], ceea ce presupune din partea lui C Caragiale temeinice cunoştinţe de tehnică scenică, posibilităţi variate de expresie.

Pe linia acestor recomandări actorul se face remarcat în primul rînd, (şi e semnificativ pentru evoluţia sa artistică) prin «talent traghic în poziţii şi gesticulaţii»[66], şi mai apoi abia va coborî «chiar pînă în sufletul persoanei ce înfăţişează». Deocamdată, «tot focul de care se simte pătruns pentru această artă» tinde «să subjuge pe ascultător», (...) «să stoarcă lacrimi de compătimire»[67]. Deocamdată, «simţirile împătimirii sale» pentru scenă se traduc printr-un «joc patetic şi plin de adevăr»[68]. Influenţa stilului de joc de la Filarmonica se resimte puternic într-o primă parte a activităţii actorului, interpret în continuare al repertoriului acestei şcoli. Contactul cu dramaturgia lui V. Alecsandri — al cărui prim interpret este — şi cu programul *Daciei literare,* aderarea la ideile revoluţionare din preajma anului 1848 transformă stilul de joc al actorului.

Se pun acum, în această perioadă, bazele unor schimbări fundamentale în arta scenică romînească. Modelelor antice din repertoriul clasic al Filarmonicii (« zeităţile, împăraţii, tiranii, pătimaşii »)[69], li se substituie modele luate din viaţa din jur. Apare acum o literatură dramatică nouă şi este importantă această operă colectivă a scriitorilor de integrare în aceeaşi viziune critică, această participare strînsă la lupta de făurire a unei dramaturgii originale. Lucrul este perfect valabil şi pentru arta scenică în orientarea ei spre o mai deplină veridicitate. Se oglindesc acum prin mijloace scenice noi un nou material de viaţă, o nouă tipologie umană, pentru că «tehnica de expresie depinde de estetica operei dramatice» şi «arta se transformă o dată cu realitatea»[70]. Un nou stil interpretativ deci începe sase definească în arta scenică romînească, strîns legat de factura nouă a dramaturgiei originale. Este de remarcat în acest sens că, faţă de stilul Filarmonicii, arta scenică moldoveana, după o scurtă abordare a subiectelor istorice, se caracterizează printr-un ton general mult mai simplu şi printr-o evidentă orientare spre comedie. Se ştie că în arta interpretativă a Filarmonicii, în afara repertoriului molieresc, predomina «tonul plîngeros» şi preferinţa pentru « tragedia sîngeroasă»[71]. Tendinţa de bază a ei era de a ridica eroii cu mult peste plafonul omului obişnuit, prin exagerarea scenică a sentimentelor şi prin efecte de supralicitare a dramatismului acestor roluri. Or, la această dată, aşa cum consemnează un om de teatru al timpului, « era foarte greu de jucat o bună comedie. Pentru aceasta trebuia uşurinţă, naturaleţe, trebuia să te mişti şi să vorbeşti fără să ai aerul că eşti constrîns, (...) fără să forţezi nota caracterului interpretat»[72].

[63] « . . Ai un rol de slujnică — notează în continuare C. Caragiale —, îmbracă-te ca o slujnică. Numai nu pune mînuşi glace şi rochie cu corsaj, după cum se obişnuieşte cîteodată». « . . . Bine ar fi să se caracterizeze fiecare după rolul ce-l joacă . . . Dacă nu te vei măscări pe obraz, măscăreşti (murdăreşti, desfigurezi — *N. ns.)* rolurile pe scenă (. . .) Joci un rol de bătrînă şi nu voieşti a-ţi face măcar o zbîrcitură». Cu vremea, un asemenea actor « ajunge marionetă, fiindcă numai

[65] D. Carussy, *Costache Caragiale,* în *Galeta artelor,* nr. 32, 1903.

[66] Vezi *Albina romînească* nr. 6 din 1840.

[67] *Loc. cit.*

[68] Vezi *Dacia literară,* t. I, 1840, p. 116.

[69] I. E. Rădulescu, în *Curierul romînesc* nr. 57 din 1833.

[70] A. Villiers, *L'Art du comedien,* Paris, 1953, p. 60.

[71] B. Catargiu, în *Galeta Teatrului naţional* nr. 12

1

în Moldova, această şcoală a « bunei comedii» va fi cu strălucire reprezentată prin marele nostru actor M. Millo, ca şi prin N. Luchian, interpreţi în primul rînd ai pieselor lui Alecsandri. La această şcoală a repertoriului original se formează şi talentul comic al lui C. Caragiale şi, pe linia recomandării lui M. Kogălniceanu, de a pune în jocul său «mai puţină simtimentalitate şi mai mult natural »[73], va evolua în general activitatea sa artistică ulterioară. Actorul este aplaudat pentru că « nu se opreşte la treapta în care a ajuns, (...) nu se amăgeşte de aplauzele publicului şi recunoaşte că arta nu-şi are hotar şi binele poate fi şi mai bine»[74] şi pentru că « de-l vom privi în tragedie sau în comedie, de va juca rolul unui bătrîn sau al unui tînăr, unui erou sau unui fecior, tot vom recunoaşte într-însul un talent format»[75]. Este momentul în care C. Caragiale adaugă elanurilor sale romantice iniţiale o vizibilă orientare spre noi mijloace interpretative, este momentul în care jocul firesc de oglindire a vieţii şi realităţii imediate se alătură viziunii eroice, vibraţiei pasionale cu care îşi interpretase «cele unsprezece haractere» la Filarmonică[76]. La şcoala sa, în procesul general de înnoire a artei scenice romîneşti din această perioadă, se vor distinge curînd o linie realist-satirică şi o alta evident influenţată de romantism, reprezentată mai apoi în epocă cu strălucire de arta lui M. Pascaly. Este perioada de definire clară a premiselor realismului scenic în arta noastră teatrală, perioada care anunţă şi pregăteşte afirmarea categorică a acestei orientări prin marele reprezentant al artei noastre naţionale, M. Millo.

Formarea şi sublinierea unui specific în arta scenică romîne instanţă, una dintre preocupările culturale de căpătîi, în ace artă a gîndirii noastre naţionale. Este perioada în care patr pentru ţara sa «pictorii şi sculptorii care să poată cuprinde pe sub loviturile ciocanului o gîndire naţională»[77], perioada î spune Kogălniceanu, de o literatură « cu rădăcini naţionale»[78] ş la rîndul ei să contribuie la întărirea sentimentului patriotic « prin naţionale»[79].

Este locul să se releve importanţa pe care o are activitatea c Al. Flechtenmacher şi I. Wachmann în susţinerea şi completar de teatru, în sublinierea caracterului naţional al unora dintre p dramatice originale.

Factor esenţial în munca de pregătire a reprezentaţiei teatr pentru drame, vodeviluri, feerii, balete, pantomime etc.»[80] devi

[73] Vezi *Dacia literară,* t. I, 1840, p. 116.

[74] Vezi *Curierul romînesc* nr. 61 din 1845.

[75] *Ibidem,* nr. 90 din 1846.

[76] Director al Teatrului cel mare (1852-1855), dintr-o greşită politică de repertoriu, C. Caragiale va

[77] Al. Golescu că voi. II, Bucureşti,

[78] Vezi *Dacia' litera*

[79] Vezi *Albina ro*

[80] A. Tudor

scena naţională de la Iaşi, Bucureşti sau Craiova. în consecinţă, spectacolul nostru de teatru se prezintă astfel mai atractiv, mai accesibil în rîndurile unui public nou, în această primă etapă de educare a gustului său artistic, iar « ariile, dueturile, horurile», inspirate din muzica noastră populară, aşa cum va spune N. Filimon mai tîrziu, « aveau darul să meargă la inima romînului» şi să-i trezească sentimentul de «naţionalitate»[81]. Astfel, muzica scrisă de Al. Flechtenmacher la piesele *Iorgu de la Sadagura, Iaşii-n carnaval, Scara Mîţii, Cinel-Cinel, Crai nou, Coana Chiriţa* de V. Alecsandri, *Doi ţărani şi cinci cîrlani* de C. Negruzzi şi, cea mai importantă dintre toate, la *Baba Hîrca* de M. Millo face parte integrantă din zestrea artistică a teatrului nostru din această perioadă. Concurat continuu de vodevilul francez şi de opera italiană, spectacolul romînesc îşi defineşte astfel caracterul său naţional în primul rînd prin textele de inspiraţie originală, dar şi prin motivele populare ale muzicii de scenă, jocul actoricesc urmărind prin interpretare să restituie publicului « duhul naţional» al acestor producţii dramatice. Astfel C. Negruzzi, autorul piesei *Doi ţărani şi cinci cîrlani,* notează că pe scena ieşeană «actorii Theodorini şi Luchian au caracterizat cu un natural minunat pe ţăranii romîni»[82], iar despre *O bună educaţie* la Bucureşti C. Caragiale consemnează că «actorii au interpretat-o silindu-se a-i da pe cît se poate coloritul omoristicii (umorului. — *N. ns.)* naţionale» [83].

Este perioada în care C. Caragiale joacă pe scena de la Momolo — în sala neîncălzită în care « şcolarii şi amploiaţii subalterni» umpleau parterul — cele dintîi piese din repertoriul lui Alecsandri, comediile lui C. Facca şi C. Bălăcescu şi unele dintre propriile sale compuneri dramatice. C. Caragiale renunţă la «poziţiile şi gesticulaţiile» în care îşi manifestase «talentul traghic» ca interpret al lui Saul, la «zicerile aspre şi gemetele pătrunzătoare», în care îşi exprimase «simţirile împătimirii sale»[84] şi, ca interpret al tipurilor şi moravurilor vremii, găseşte şi pe scenă mijloacele potrivite cu care satirizase în scris aspectele negative ale societăţii din acest moment. Astfel, atent la frămîntările timpului şi la ideile înnoitoare ale literaturii şi artei noastre naţionale, C. Caragiale îşi gîndeşte personajele şi îşi potriveşte înfăţişarea şi gesturile după modelele existente în realitate. în *Doi coţcari* de pildă, de va juca rolul pretinsului boier Burdicescu, îşi va ţine în scenă « capul ţeapăn» şi « mijlocul mlădios», va umbla «înfipt sau legănat», «cu mîinile în necontenită mişcare», « cu ochii micşoraţi» şi «cu glasul piţigăiat, va vorbi în şir şi fără temei». Sau, dimpotrivă, de va interpreta rolul celuilalt coţcar, ce se dă drept sluga moşierului, va avea « umbletul neîngrijit», «căutătura leneşă», «mişcarea mîinilor greoaie şi va vorbi cu glasul necioplit»[85].

Ca regizor, C. Caragiale va şti de asemenea ce indicaţii să dea interpreţilor cînd va pune în scenă, de pildă, *O soare la mahala sau Îngîmfata plăpumăreasă,* pentru a satiriza tendinţa de parvenire şi acea atmosferă de salon mimată cu atîta sîrguinţă de reprezentantele unei mici burghezii ridicole şi ariviste. Astfel, Măndica, Ancuţa sau Ileana, în aşteptarea pretendenţilor şi a invitaţilor din «lumea mare», vor repeta fraze de *bon ton,* « se vor mai uita pe fereastră, mai vor juca cîte o polcă prin casă», se vor antrena în vederea cîte unui leşin la comandă, în cazul cînd «le vine isterico», vor mai juca gajuri, « un joc atît de noblu», şi, în sfîrşit, vor face încă multe altele de acest fel, «aşa cum petrec cucoanele de seama lor»[86]. Va şti de asemenea cum să îmbrace aceste personaje la « marşandă», cum să le împopoţo-

[81] Vezi *Ţeranul romîn* nr. 8 din 1861.

[82] C. Negruzzi, *Doi ţărani şi cinci cîrlani,* Iaşi, 1849, nota introductiva, p. II.

[83] C. Caragiale, *Teatrul naţional în Ţara Romînească,*

[84] Vezi *Albina romînească* nr. 6 din 1840.

[85] Vezi C. Caragiale, *Doi coţcari,* în *Primii noştri dramaturgi,* Bucureşti, 1956.

[86] C. Caragiale, O *soare la mahala* şi *îngîmfata plapu-*

neze cu bonete şi pene, cu rochii şi « burnuze» şi cu ce elemente
şi în special interiorul salonului de primire[87].

Se regăsesc acum pe scena de la Momolo suficient de cor
joc de scenă realist, se regăsesc astfel împlinite în această perioadă
dările formulate de C. Caragiale în scurtul său «compendiu»
moldovenească. Aşa cum remarcă o cronică a timpului, C. Carag
talentului său», în care arată «că ştie să-şi potrivească jocul c
în care « declamaţia, gesticulaţia şi mimica lui sînt totdeauna
ori chiar aşteptările»[88].

Este perioada de maturizare a artei interpretative a lui C
de cele mai înaintate valori ale teatrului nostru din această perioa
la Iaşi, teatrul romînesc « ajunsese în floarea lui, cînd succesul s
lui Matei Millo, autor şi actor, şi lui V. Alecsandri, al cărui nu
arate pentru ca publicul să dea năvală »[89]. Actori de frunte ai s
dată, I. Poni, N. Luchian şi T. Theodorini contribuie din plin
primelor noastre producţii dramatice originale şi se înscriu în is
acelaşi timp ca demni reprezentanţi ai unei puternice tradiţii
patriotism şi atitudine faţă de abuzurile cîrmuirii, ca participan
atmosferei revoluţionare premergătoare anului 1848.

Este perioada în care teatrul romînesc îşi înjgheba o dram
actualitatea vremii şi în care arta scenică îşi definea drumurile
artistice naţionale.

O privire de încheiere asupra artei teatrale romîneşti în
trecut confirmă legătura continuă a acestei arte cu realitatea socială
militant neîntrerupt al activităţii artistice pe scena naţională. Co
nica influenţă în epocă a programului Filarmonicii ca bază teore
deopotrivă, influenţa ideilor *Daciei literare* ca evident îndreptar
scenice pe făgaşul unei arte naţionale, legate de limba şi creaţia p
în continuare, permanenta tendinţă de profesionalizare a acestei a
lamente şi măsuri succesive a atribuţiilor personalului artistic şi t
scenică.

Instaurarea regizorului în drepturile sale, de răspunzător c
zentării spectacolului (munca aceasta continuînd s-o facă actor
preocupare de potrivire a costumului (dacă nu totdeauna şi a d
dramatic interpretat reprezintă una din cuceririle esenţiale ale
epoca dată. Tot ca o trăsătură importantă se detaşează în această
de dirijare a muncii actorului de la improvizaţie, de la amator
la studiul atent al rolului şi la observarea neîncetată a modele

Nu pot fi trecute cu vederea însă anumite contradicţii, exi
creştere al acestei arte în ţara noastră, şi anume: o contradicţie se
major al textelor clasice interpretate la Filarmonica şi practica sce
începători; o a doua — între programul teoretic profesat de a

[87] C. Caragiale, *O soare la mahala* şi *Îngîmfata plâpumareasă, op. cit.*

[89] C. Negruzzi, *Op*
1905, p. 269.

efectivă; şi, în sfîrşit, o a treia, între exemplul şi concurenţa permanentă a trupelor străine, interprete ale unui repertoriu de vodevil şi melodramă, şi recomandările pentru realizarea unei arte scenice naţionale, pentru găsirea unor mijloace specifice de redare a dramaturgiei noastre originale. De remarcat că, în ciuda acestor contradicţii şi în cadrul unui proces artistic mai larg, în curs de definire, în care diferite tendinţe şi direcţii de orientare se întrepătrund, arta scenică romînească îşi prefigurează cu destulă claritate perspectivele sale de evoluţie spre o latură eroică, de glorificare a trecutului naţional, şi spre o alta, satirică, de demascare a moravurilor vremii. într-o privire mai largă, se precizează acum căile de dezvoltare ale artei romantice în teatrul nostru, prin şcoala lui Mihail Pascaly şi, bineînţeles, prin puternica şcoală realistă a lui Matei Millo, drumul pe care îl va parcurge în desfăşurarea sa istorică întreaga noastră mişcare teatrală.

Capitolul al IX-lea

IDEILE DES
ŞI CRITICA
ÎN PRIMA
SECOLULUI

în prima jumătate a secolului al XIX-lea, şi îndeosebi în c
/ • se încheagă în ţările romîne noua ideologie paşoptistă.
ale păturilor progresiste dornice să realizeze cît mai grabnic
feudalism la capitalism, această ideologie se caracterizează în
cipării naţionale, prin ostilitatea pronunţată faţă de realităţile
sînt cei care au întrevăzut, pentru prima oară, posibilitatea cu
revoluţiei, care au elaborat un program progresist de revendic
lor ideologic cuprinde în această perioadă şi limitele gîndirfi po
care nu a urmărit răsturnarea orînduirii feudale.

Chiar dacă tendinţele reprezentanţilor păturilor progres
de vedere al gradului de înţelegere a necesităţii revoluţiei, acest
formarea şi dezvoltarea culturii naţionale, năzuinţa de a realiza
se integreze în circuitul european. Cultura naţională din prima ju
receptează din cultura ţărilor europene occidentale elemen
influenţarea procesului de dezvoltare a societăţii în perioada
Astfel, în cultura naţională pătrund încă de la începutul secolu
în Principate şi german în Transilvania) şi ale romantismului. I
din 1848 se disting prin caracterul antifeudal şi naţional al gîndi

Prima jumătate a secolului al XIX-lea este o perioadă is
spre anul 1848, politica este în centrul interesului activităţii
şi artele sînt strîns legate de ideologia paşoptistă şi caracteru
prin care trec cele trei ţări romîne se reflectă în conţinutul lit

Conştiinţa estetică se formează în practica luptelor s
ori furtunoasă a idealurilor etice. Persistenţa îndărătnică a
contactul culturii naţionale cu iluminismul şi romantismul fa
mcă din primele decenii ale secolului trecut, să aibă un carac
al epocii se afirmă în literatură şi artă prin negarea mentalită
dînd naştere spiritului critic. Acum se dezvoltă speciile liter



Fig. 192. — Coperta Gazetei Teatrului naţional, *nr. din noiembrie 1835.*

comedia de moravuri; chiar în literatura de evocare, de influenţă romantică, se face simţit spiritul critic la adresa actualităţii. Tendinţa critică se manifestă în literatură prin însăşi generarea criticii literare.

Ideologia paşoptistă năzuia, prin ideile sale cele mai avansate, să schimbe conţinutul orînduirii sociale feudal-iobăgiste. Ideile estetice ale oamenilor înaintaţi din acea vreme sînt şi ele legate de interesele şi revendicările social-politice ale paşoptiştilor, iar judecăţile lor de valoare în legătură cu arta şi literatura exprimă în cel mai înalt grad aceste interese. Aceasta se constată şi din modul în care critica a dublat activitatea literară şi artistică.

Nu se poate vorbi în prima jumătate a secolului al XIX-lea de un sistem estetic, de principii estetice unitare. Dar este uşor de sesizat că critica literară şi de artă se manifestă în sensul dezvoltării istorice progresiste, că cei mai buni reprezentanţi ai criticii adoptă o estetică utilitară şi pedagogică. Din acest punct de vedere, paşoptiştii dau mai multă importanţă creaţiei decît criticii. Ei subordonează actul critic creaţiei literare pentru că trebuie să sprijine literatura şi arta în perioada începuturilor, cînd judecata critică trebuia să fie în primul rînd un stimulent, cînd critica trebuia să satisfacă «raportul dialectic dintre necesitatea stimulării iniţiativelor şi intervenţia spiritului critic»[1]. Criticii vremii, familiarizaţi cu producţiile literaturii şi teatrului occidental, aveau suficiente elemente de comparaţie calitativă; conştiinţa rolului lor militant în cultură îi determină însă să nu raporteze valoarea primelor creaţii literar-dramatice originale la nivelul celor din Occident.

De la început, critica a avut un dublu scop, de educare a artistului şi a publicului. Critica literară şi artistică din prima jumătate a secolului trecut nu rămîne numai la stadiul exprimării dezideratelor utilitare şi educative. Dacă «înainte de zece ani, cînd era ruşine de a lua condeiul în mînă spre a compune ceva romîneşte, critica ar fi fost cu totul de prisos şi nepriincioasă literaturii născînde»[2], în deceniul care precedă revoluţia de la 1848 critica a devenit o necesitate corectivă. Prin critică se luptă împotriva literaturii romantice de factură paseistă, a însingurării melancolice şi demoralizante, împotriva dramaturgiei de senzaţii, lipsită de contact cu realitatea şi care se îndepărtează de scopul educativ al teatrului.

Critica dramatică va utiliza ideile estetice ale enciclopediştilor francezi, ale iluminismului şi mai tîrziu ale romantismului înaintat european. Influenţa lui Voltaire, Rousseau, Diderot

se recunoaşte nu numai în tendinţa gen
şi a privilegiilor de clasă, nu numai în mu
culturale ale paşoptiştilor, ci şi în gînd
se inspiră ctitorii teatrului romînesc şi p
1848 atunci cînd optează pentru teatru
viciile şi exaltă virtuţile. în articolele m
această perioadă — fără ca să fi deven
Diderot le enunţă în *Entretiens sur le Fils*
de famile), convingeri favorabile teatrul
dramatique a lui Sebastien Mercier, din
la *Eugenie.* Nu în puţine cronici din a
lui Lessing. îndrumătorii teatrului lup
dramaturgie naţională care să releve in
rînduielilor feudale.

Romantismul influenţează în gener
lului al XIX-lea. în concepţia despre lite
pot recunoaşte în special principiile teat
Cromwell (1827) şi la *Burgrapii (1843).* E
de la ideea necesităţii unei reforme în sen
formulă frecventă în critica din prima ju
repudiază teatrul de amuzament, demons
a poeziei, optează pentru folosirea contra
manifestă interes pentru exaltarea trecut
ciabilă este, îndeosebi la scriitorii şi critic
populare, prezentării trecutului istoric
fond naţional, care să ia atitudine împo
un public care preferă piese simple, lipsi
matorismul eroilor romantici însinguraţi
ticile criticii dramatice o constituie orient

^ Aproape unanimitatea literaţilor di
^ • contribuie în mod activ la formarea t
educativ, la crearea bazei ideologice estetic
— pînă la C.A. Rosetti şi N. Filimon — nu
de scriitori a căror principală preocupare
de cultură din această perioadă militeaz
Iancu Văcărescu şi pînă la V. Alecsandr
scriitorii abordează problemele făuririi şi

Criticii teatrale i se recunoaşte rolu
teatrului încă de la începuturi. Primele
problemei teatrului naţional, consider
mişcarea cultural-educativă a epocii. în
şi suplimentele sale literare *Curierul de amb*
pornesc campania pentru înnoirea literatu





G A Z E T A

Fig. 193. — *Coperta interioară a* **Daciei literare**, *1840, tom. I.*

(1847) continuă dezbaterile în jurul funcţiei teatrului romînesc. în Moldova, presa acordă o importanţă cel puţin egală problemelor teatrului. în publicaţiile conduse de Asachi, *Albina romînească* (1829—1850) şi *Alăuta romînească* (1837—1838) este frecventă preocuparea pentru arta teatrală, pentru îndrumarea sa pe un tărîm fructuos, chiar dacă aceste publicaţii poartă amprenta limitelor gîndirii politice conformiste a lui Asachi. Un rol mult mai important din punct de vedere al orientării, profunzimii şi densităţii ideilor estetice revine publicaţiilor conduse de M. Kogălniceanu: *Dacia literară* (1840) şi *Propăşirea* sau *Foaie ştiinţifică şi literară* (1844).

Presa transilvană are preocupări artistice-teatrale sporadice în *Foaia duminecii* (1837), *Foaie de săptămînă* (1837) şi chiar în *Foaie literară* (1838). Abia în *Galeta de Transilvania* (1838) condusă de Gh. Bariţiu va fi enunţat programul dezvoltării artistice a teatrului naţional. La unificarea obiectivelor comune ale teatrului din cele trei ţări romîne contribuie însă în cea mai mare măsură *Foaia pentru minte, inimă şi literatură* (1838—1865), ca şi publicaţia lui Timotei Cipariu *Organul luminării* (1847). în Transilvania, critica dramatică este activă şi în publicaţiile maghiare şi germane. în *Siebenbürger Bote* (1792-1862) sau în *Erdelyi Hirado* (1828-1840) se întîlnesc cronici dramatice care, pornind de la o bază ideologică comună, urmăresc afirmarea teatrelor minorităţilor naţionale. Este îndeosebi remarcabil nivelul preocupărilor publicaţiilor germane pentru teatru: *Theatral Wochenblatt fur das Jahr* (1778), redactată de actorul Scheidhauer, sau *Gothaer Theaterkalender, Siebenburgiscbe Quartalschrift,* la care colaborează Christian L. Seipp. La Timişoara apare *Thalia Kritische Beurtheilung der Temesvarer Buhne-Eeistungen fur Gebildete* (1830—1831), dar abia în ajunul revoluţiei de la 1848 vor apărea publicaţii cu un spirit nou: *Blätter fur Geist, Gemuth und Vaterlandskunde* şi *Satellit* la Braşov, *Transsilvania* la Sibiu.

Critica dramatică apărută în presa din prima jumătate a secolului are ca trăsătură generală un caracter combativ, faptul că toţi cei care fac critică dramatică pledează pentru un teatru pedagogic. Dar în critica teatrală a vremii se pot distinge tendinţe divergente, deosebiri de poziţii, de idei, de nivel în ceea ce priveşte discutarea specificităţii artei teatrale, în ceea ce priveşte însăşi funcţia criticii. în critica dramatică, ca şi în teatru şi dramaturgie, există şi manifestări înapoiate. Este firesc ca în deceniile al patrulea şi al cincilea, cînd în

Fig. — *Coperta broşurii întocmite de G. Ba*… *colaboratorilor* **Gazetei de Transilvania** // *ai* **Foii pe**… **literatură**, *sem. II, 1838.*

teatru răzbate spiritul eliberării de rigo…
recunosc înseşi poziţiile politico-ideol…
Catargi exaltă producţia lui Kotzebue …
el rostul primordial al teatrului romîne…
zare a *Băcăliei ambiţioase* de Al. Russo d…
G. Asachi transpar ideile sale echivoce;…
ideologia sa, care-l face să se alăture …
critica dramatică să nu fie considerată u…
dintre diferiţi critici sau chiar din gîndi…

Galeta Teatrului naţional dă o imp…
din articolele publicate aici au un carac…
la arta mişcării noastre teatrale de înc…
critica este un mijloc constructiv de a c…
de seamă nu sînt ca să descurajeze pe …
interesat de bunul mers al teatrului rom…

Cezar Bolliac, cronicarul dramatic…

lui C. Negruzzi, reiese că Bolliac consideră critica teatrală ca o necesitate care condiţionează progresul creaţiei literar-dramatice. Editînd în 1836 jurnalul *Curiosul,* Bolliac caută să împlinească o lipsă resimţită în cultura noastră: « editarea unui jurnal literar care să determine gustul cititorilor pentru a cerceta orice noutate, a-i plăcea să se puie într-o poziţie de critic şi, în sfîrşit, a-i veni şi ideea a se pune şi însuşi în critică»[4]. Bolliac socoteşte de altfel acest jurnal literar, suspendat după doar trei numere apărute, ca fiind un jurnal critic. Aceleaşi opinii despre rolul criticii le împărtăşeşte şi C. D. Aricescu, căruia îi revine iniţiativa unui teatru la Cîmpulung în anii premergători revoluţiei[5].

Dacia literară cere criticii să îndrume literatura şi teatrul pe calea reflectării realităţii naţionale. Programul *Daciei literare* înscrie între obiectivele mişcării culturale unificatoare promovarea criticii literare şi artistice într-un spirit obiectiv, care să slujească în primul rînd dezvoltării literelor şi artelor: « Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana»[6]. Un rol important îl are în dezvoltarea criticii dramatice *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* în anii care au premers revoluţiei. G. Bariţiu aduna în paginile publicaţiei transilvănene semnăturile celor mai reprezentativi scriitori ai vremii, de toate nuanţele, însumînd poziţiile tuturor sprijinitorilor dezvoltării culturii romîneşti moderne.

Funcţia criticii va fi precizată cu deosebită luciditate în ajunul revoluţiei de către Al. Russo, pe care G. Ibrăileanu îl socoteşte cel mai de seamă reprezentant al spiritului critic de la 1848. Al. Russo pretinde criticii, pe lîngă obiectivitate, o atitudine activă, cerînd celor care o practică o aprofundată cunoaştere a vieţii. El pledează pentru o critică de artă cu un însemnat rol educativ, care să ajute creatorului şi publicului. Russo depăşeşte momentul subordonării criticii actului de creaţie propriu-zis şi susţine că « este nevoie de a întemeia critica şi de a cumpăni de acum înainte bunătăţile scrierilor şi tăria sistemelor, fiindcă au trecut 20 de ani de cînd strigară cu toţii scrieţi, scrieţi bine sau rău, dar scrieţi, şi acum a venit timpul selectării»[7]. Al. Russo urmăreşte promovarea dramaturgiei naţionale inspirate din realitate şi înlăturarea traducerilor neselecţionate: « . . . Este mai de folos a se giuca pe sţena naţională obiceiurile, năravurile ştiute în limba noastră, decît traduceri de obiceiuri străine. . . »[8].

Un rol deosebit în afirmarea criticii literare şi teatrale îl are Vasile Alecsandri. Importanţa pe care o acordă V. Alecsandri criticii izvorăşte din însăşi concepţia poetului asupra funcţiei social-educative a presei. Cel care în anii de după revoluţie afirma că doar presa şi teatrul mai rămîn pentru a lupta împotriva oligarhiei cere crearea unor rubrici literare şi teatrale permanente, socoteşte necesară editarea unor reviste de specialitate care să discute probleme de teatru, să analizeze spectacole dar, în acelaşi timp, să nu uite problemele de organizare a teatrului, să nu ignoreze condiţia de viaţă a artistului.

La jumătatea secolului, critica literară şi dramatică îşi îmbogăţeşte conţinutul şi îşi lărgeşte preocupările de ordin artistic: «Prin critică nu înţelegem — spune Al. Russo — numai acea care bate fără cruţare frazeologia, sărăcia ideilor, pedanteria şi obiceiurile literaturilor străine introduse cu patos în pămîntul romîn, dar critica sănătoasă ce răspîndeşte bunul»[9].

În deceniul al cincilea al secolului trecut, critica teatrală devine terenul unor ascuţite lupte de opinii, ca în cazul disputei dintre D. Guşti şi Al. Russo în jurul piesei *Băcălia ambiţioasă.* Se enunţă frecvent acum judecăţi critice asupra unor producţii dramatice originale,

[4] *C. Bolliac,* în *Curiosul* nr. 1 din 1836.

[5] C. D. Aricescu e prezent în critica teatrală cu articole combative încă înaintea revoluţiei, dar mai cu seamă

[6] Vezi *Dacia literară,* t. I, 1840, nr. 1, *Introducţie.*

[7] Al. Russo, în *Scrieri alese,* Bucureşti, 1959, p. 58.

[8] Al. Russo, *loc. cit.,* p. 4,

si îndeosebi cu privire la arta scenică, faţă de care critica îşi
critica dramatică a contribuit în prima jumătate a secolului t
diletantismului, la profesionalizarea acestuia, punînd teatru
ideile estetice şi teatrale ale culturii europene. Critica dram
într-o mare măsură la orientarea realistă a scenei romîneşti
imprimase artei actorului înflăcărarea şi retorismul care av
pînă tîrziu.

O Nu toţi cei care au scris despre teatru în primele dece
y • făcut critică dramatică. I. Văcărescu sau D. Golescu
doar dezideratul promovării teatrului naţional; Gh. Asachi
depăşesc caracterul vag, general revendicativ al scrierilor cel
alt nivel — în faza exprimării programatice a funcţiei soc
Eliade, nici C. Negruzzi şi nici M. Kogălniceanu nu au făcut
Critic dramatic, în sensul discutării complexităţii artistice a
Cezar Bolliac. De problemele dramaturgiei şi artei actor
I. Eliade Rădulescu, Barbu Catargi şi D. Guşti, Al.
care abordează fiecare problemele principale ale teatrului n
din punctul de vedere al pregătirii de specialitate, ci în
determinată de gradul lor de conştiinţă de clasă. În
spiritul conformist, legalist. La Eliade este prezent în p
independent, dar ideologia sa rămîne echivocă cu tot tonul e
nu prea bogate în idei a lui Barbu Catargi sau îngustimi
vederi a lui D. Guşti li se opun ponderea şi substanţialitate
lui M. Kogălniceanu şi V. Alecsandri, şi îndeosebi superio
ritatea ideologică a lui Al. Russo, vehemenţa critică şi com
petenţa profesională a lui Cezar Bolliac.

Dincolo de deosebirile care condiţionează însăşi evolu
ţia criticii dramatice din prima jumătate a secolului trecu
tuturor acelora care au discutat problemele teatrului naţiona
în perioada începuturilor le este caracteristică preocupare
pentru rolul pedagogic, utilitar al teatrului. Indiferent d
orientarea ideologică, de formaţia artistică şi spirituală, to
văd în teatru — la începuturile lui — un mijloc de educare
Funcţia pedagogică a teatrului a stat în atenţia Văcăreştilo
ca şi a lui D. Golescu, a lui Asachi ca şi a lui Gh. Bariţiu
Aceştia vedeau în teatru, ca şi în şcoală, un instrument d
educaţie. Dar cel care aduce primul o contribuţie teoretic
în ceea ce priveşte funcţia social-educativă a teatrului est
Eliade. Publicîndu-şi articolele în *Curierul romînesc,* patronîn
spiritual acest important organ de presă, în care transpa
ideile democratice ale iluminismului, dar şi teama de revoluţie
pledînd în general pentru reforme care să modeleze moralitate
civică, Eliade enunţă idei care constituie o îmbogăţire
gîndirii despre teatru, atît prin caracterul lor democratic, c
şi prin faptul că aduc în discuţie problema specificului arte

Fig. 198. — Articolul lui Ion Eliade Rădulescu (Curierul romînesc, *nr. 2 din 31 ianuarie 1832) în care se anunță începerea pregătirilor pentru reprezentarea « tragediei în versuri, foarte cunoscută și intitulată* Fanatismul» *la Colegiul Sf. Sava.*

Eliade porneşte de la ideea că teatrul trebuie să se adreseze păturilor largi, căci « clasele contemporane (. . .) unele ştiu a ceti şi altele nu», iar dacă-gazeta este numai pentru cei care ştiu carte, teatrul trebuie să fie şi « pentru unii, şi pentru alţii»[10]. Eliade — ca mulţi alţii — asociază teatrul şi şcoala, dar merge mai departe în stabilirea funcţiei educative a teatrului (care «familiarizează iară pe toţi, pe nesimţite, cu istoria naţiilor»), cînd îi atribuie rolul de a «însufleţi gust pentru ale veacului» şi de a dezvolta «simţul soţiabilităţii»[11]. în momentul în care noţiunea de teatru este legată de cea de şcoală, prin funcţia didactică comună, aprecierile lui Eliade în ceea ce priveşte scopul final al ştiinţei şi artei — cunoaşterea adevărului — şi mai ales precizarea diferenţei de mijloace folosite de ştiinţă sau de artă sporesc, în teatrul romînesc, lupta pentru o artă ale cărei calităţi să mijlocească şi să amplifice funcţia educativă. Eliade depăşeşte calitativ formulările strict programatice asupra scopului teatrului, de felul celor enunţate chiar mai tîrziu de Costache Caragiale (teatrul este o « faptă populară» sau « nu place oglinda sluţilor şi societatea geme de sluţi şi teatrul este oglinda moravurilor»[12]), dar, în ceea ce priveşte părerile sale despre funcţia socială a teatrului, a artei în general, Eliade nu atinge nivelul teoretic al formulărilor lui Cezar Bolliac.

La Cezar Bolliac se poate vorbi, în sfîrşit, de o concepţie clară bazată pe ideea că artei îi revine un rol de seamă în formarea conştiinţei sociale şi în influenţarea evoluţiei societăţii. întreaga activitate publicistică a lui Bolliac este orientată în acest spirit, chiar dacă în studiul său.despre poezie el exagerează rolul literaturii şi artei în schimbarea stărilor înapoiate: «. . . Să emancipeze dar poezia pe femeie, să desfiinţeze orînduielile poliţiei cereşti întinse peste viaţă (...)> să ^ acăca proletariatul cel necultivat astăzi, cel lipsit

astăzi de cultură spirituală şi de îndestularea materială,
de om»[13].

Concepţia estetică a lui C. Bolliac are un puternic cara
proclame adevărul, dreptatea, trebuie « a se coborî în inima po
torii lui cu fulgerul muzei», « a împinge neamul omenesc către u
tînd literatura idilică, tendinţele poeţilor care produc literat
paraziţii», Bolliac atrage atenţia că « acea poezie care n-ar răspun
lui s-ar izola de popor, de naţiune, ar pieri. . . »[15]. Baza
C. Bolliac trage concluzia că artele sînt «trebuinţe neapărate
formează din zi în zi gustul publicului »[16]. Extinzînd afirmaţi
la poezia dramatică, Bolliac va discuta mai tîrziu în acelaşi
literaturii dramatice originale.

Ideile estetice care circulă în anii premergători revoluţiei de
progres de clarificare şi îmbogăţire a substanţei lor şi sînt
cate şi concretizate în cultura romînească. Astfel ideile directoare
literara condiţionează întreaga dezvoltare a artei de raporturil
cu poporul, de măsura în care aceasta i se adresează şi-şi trag
sau prezentă a vieţii poporului[17]. în lumina acestor idei, Al.
o contribuţie de seamă în ceea ce priveşte problemele oglindiri
tică şi arta scenică. Făurirea unui teatru care să oglindească
mai mare realitatea este unul din obiectivele principale ale oam
în condiţiile lipsei de libertăţi din perioada contrarevoluţiei
apere rolul militant al teatrului: « . . . Fiindcă la noi nu posed
nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din te
moravurilor rele si ridicolele societăţii noastre»[18].

A Esenţa concepţiei despre teatru a paşoptiştilor o formea
' • naţional, a unui teatru legat de viaţa socială a ţărilor romîn
romînesc nu se putea dezvolta decît pe baza unei dramatur
realitatea romînească, şi de aceea majoritatea scriitorilor militea
turgii originale.

B. Catargi, Winterhalder, D. Guşti şi I. Voinescu II man
vădite faţă de dezvoltarea unei dramaturgii naţionale care
mai mulţi dintre scriitorii contemporani dau ei înşişi exemplu, scr
C. Bălăcescu, C. Bolliac, C. Caragiale, Al. Russo, C. Negruzzi,
sandri) ; în acelaşi timp, prin publicistică, ei stimulează creaţia d

[13] C. Bolliac, în *Foaie pentru minte, inimă si literatură,* nr. 27 din 1846.

[14] C. Bolliac, *loc. cit.* Ideile lui Bolliac au un ecou puternic în judecăţile estetice ale criticului dramatic C D. Aricescu, care enunţă şi el ideea că arta (teatrul) este un mijloc de cunoaştere pus în slujba progresului societăţii: «Teatrul nu e numai spechiul (oglinda. — *N.ns.)* societăţii, este mai cu seamă unul din sorii civilizatori ai unei naţiuni, exemplu Moliere şi Racine, care au ilustrat scena franceză; şi, prin scenă, Franta

Romînul nr. 137 di
[15] C. Bolliac, *lo*
[16] C. Bolliac, î
[17] M. Kogălni
Moldovei, Iaşi, 1852
expresii ale intelige
acolo unde ele îş
popoarelor. Altmin
exotice, pe care cel
Ca să avem artă s

rînd-o, aşa cum face Bolliac, condiţia *sine qua non* a dezvoltării teatrului naţional[19]. Bolliac nu se mulţumeşte cu atît şi susţine că poezia dramatică « ar putea face ceva înainte în limba noastră, căci un sujet din istoria romînilor, tratat în limba romînească, de un poet romîn şi reprezentat de o trupă romînească binişor întocmită s-ar cuveni să fie o sfeştanie care să sfinţească astă clădire»[20]. Bolliac nu pledează însă fără exigenţă pentru o dramaturgie originală, ci ia atitudine împotriva literaturii gratuite idilice, fie ea şi originală: nu interesează « că au dulcineele ochi verzi sau albaştri, că este primăvara veselă şi toamna tristă, că este cald vara şi iarna frig»; literaturii dramatice el îi impune sarcina de a arăta unde « s-a năpustit mai cumplit nenorocirea, unde munceşte mai tare durerea», căci « destul s-a cîntat olimpii şi paradişii, acum a venit vremea păcii şi a realităţii »[21]. Şi C. D. Aricescu consideră că eficienţa educativă a teatrului este în funcţie de repertoriu şi pledează pentru crearea unei dramaturgii originale nu numai în ceea ce priveşte exprimarea ei în limba romînească [22].

În timp ce *Curierul romînesc, Albina romînească* sau *Foaia pentru minte, inimă şi literatură* militează pentru crearea literaturii originale în fiecare provincie în parte, punctele de vedere ale *Daciei literare* sînt mai cuprinzătoare, obiectivul fiind crearea unei literaturi naţionale unitare, a unei literaturi originale, inspirate din realităţile — trecute şi prezente — naţionale.

Al. Russo cere ca repertoriul să tindă la « deşteptarea publicului», la introducerea « naţionalităţii» în teatru, căci scopul scriitorilor de teatru romînesc este « de a introduce pe scena naţională, naţionalitatea, drame şi comedii îmbrăcate în caracterul pămîntului, vorbind cum vorbim cu toţii»[23]. V. Alecsandri discută repertoriul în funcţie de problema limbii, luînd atitudine împotriva traducătorilor-stricători de limbă. Tot el este acela care, la un nivel mai înalt de gîndire estetică, scrie piese cu subiecte actuale, care contribuie la formarea opiniei publice.

Afirmarea ideii despre însemnătatea unui repertoriu original substanţial, educativ, în acelaşi timp artistic, este strîns legată de ideea veridicităţii în literatura dramatică.

Eliade condiţionează creaţia literar-dramatică de pasiunea şi sinceritatea scriitorului. Militînd pentru crearea comediei satirice care să biciuiască răul societăţii, el susţine că în satiră, mai mult decît în orice fel de scriere, « e trebuincioasă patima, energia şi înfocarea. Trebuie să fie cineva vrăjmaş ca să izbească cu foc. Pînă nu va fi vrăjmaş al răului şi doritor al binelui, nu va fi nici artist bun şi cinstit. Să urîm dar răul unde îl vedem, iar nu pe om»[24]. în concepţia lui Eliade despre comedie se strecoară totuşi moderaţia sa caracteristică. El este pentru o comedie de moravuri în care satira să nu violenteze, şi mai ales să nu vizeze personalităţi. Căutînd totuşi să ferească de la început comedia originală de formula comicului gratuit, de ilaritatea ieftină pe care ar provoca-o defectele naturale ale personajelor, Eliade atrage atenţia dramaturgilor: « . . . Bateţi spre exemplu defectele morale, faptele oamenilor, forţei, violării, cabalei, nu însă şi defectele lor corporale; spuneţi faptele viţio-

[19] Mai tîrziu, în 1869, Bolliac va da expresie însăşi dezvoltării dramaturgiei satirice. «Teatrul naţional s-ar chema atunci cînd autorii romîni ar trata subiecte naţionale din istoria naţiunii şi acele piese în care se arată faptele romînilor, obiceiurile, tradiţiunile şi aspiraţiunile romînilor, defectele, pînă şi ridicolul romînilor s-ar chema piese naţionale şi teatrul pe care s-ar reprezenta ele s-ar chema teatrul naţional». Vezi *Trompeta Carpaţilor,* VII, 1869, nr. 780. '

[20] C. Bolliac, *Prefaţă* la *Poezii,* Bucureşti, 1841. Autorul se referă la clădirea proiectată a noului teatru.

minte, inimă şi literatură, nr. 40 din 1844.

[22] Ca şi Bolliac, mulţi ani mai tîrziu, după revoluţie, C. D. Aricescu va protesta împotriva *„traducţiomaniei»* care ne-a copleşit şi ne-a îmbuibat cu piese fără învăţăminte" şi va cere să se încurajeze autorii romîni şi să se reprezinte piese originale; vezi *Opiniunea constituţională,* nr. 30 din 1869.

[23] Al. Russo, *Critica criticii,* în *Albina romînească,* 1846, nr. 6.

[24] I. E. Rădulescu, *Despre satiră,* în *Curierul romînesc* nr. 7-8 din 1840.

sului, intrigantului, hipocritului, sceleratului, cearlatanului,
daţi-le pe faţă dacă le ştiţi, cu mîna pe inimă, spre a
feri de dînşii, faceţi-le rău dacă voiţi, cît puteţi, nu le
merită asuprindu-i cu cîte n-au făcut sau legîndu-vă de defe
sînt ei solidari»[25].

Eliade este unul dintre primii oameni de teatru din ţara
larităţile specifice genului dramatic. Influenţat de împărţirea
zătoare unor anumite epoci istorice pe care o face V. Hugo î
special de ideea că drama este genul epocii, Eliade stabileşte ca
diei. Trasînd o linie de demarcaţie netă între ştiinţă şi artă,
că adevărul este caracteristica comună şi ştiinţei şi artei, dar
frumos, care găseşte mai uşor drumul spre sufletul oamenilor, E
ajunge la concluzia că « comedia este cu mult mai folositoare
îşi întinde influenţa sa asupra toatei unei generaţii, toate cla
ajung la teatru ca la o şcoală de moral. . .[26].

Problema frumosului este legată pentru romanticul poet
al operei de artă, el cere o atitudine sinceră din partea scriito
vieţii, ceea ce dovedeşte încă o dată că atît în operă, cît şi în co
elementele romantismului cu cele ale realismului.

În prefaţa la *Franţuzele,* Eliade confirmă valoarea come
faptul că « depinge atît de bine şi *exact* şi *natural* moravuri
său despre satiră, Eliade ajunge să formuleze o idee estetic
veridicitatea caracterelor comediei, punînd, chiar dacă într-un m
problema generalizării şi individualizării artistice: «Adevăr
adopta, se fereşte de minciună şi prin urmare nu poate grămădi d
ce nu le are, căci comite un neadevăr»[27], « ci adună defectel
viţiu sau ale mai multor şi le personifică într-un ideal»[28]. « . . .
ca să arate şi ca să flagele hipocrizia o personifică în Tartu
ca să arate ridicolul şi hidosul avariţiei, o personifică în Harpa
avar se poate vedea singur în Tartuffe, în Harpagon; nu se v
huiduit, flagelat în persoana sa, în numele său»[29].

C. Negruzzi, influenţat de şcoala romantică franceză
afirmă că teatrul ar trebui să înfăţişeze « scene grandioase, măr
Dacă Negruzzi nu face decît să aplice aceste idei în propriile
apar elemente sociale contemporane, Al. Russo poartă în presă
în legătură cu problema caracterului veridic al literaturii dr
dramatică a vremii unul din punctele de vedere cele mai comp
tanţa pe care o acordă metodei de creaţie, procedeelor artistic-li

[25] I. E. Rădulescu, *Satira,* în *Notele, satirele şi fabulele lui I. E. Rădulescu,* Craiova, 1883.

[26] Vezi *Galeta Teatrului naţional* nr. 2 din 1835.

[27] I. E. Rădulescu, *Satira, loc. cit.*

[28] I. E. Rădulescu, *Despre satiră,* în *Curierul romînesc* nr. 7—8 din 1840. Noţiunea de personaj ideal are cu totul altă accepţie decît cea contemporană, referindu-se la tipicitatea personajului. De altfel citatul arată cu claritate străduinţa lui Eliade de a indica mijlocul cel mai potrivit pentru tipizarea personajelor.

[30] C. Negruzz
mantice ale lui V
cărei *Precuvîntare*
duhul parterului,
ale lui Corneil,
lui Voltaire, şi-au
potrivită cu vea
soţietate» *(Precu*
Bucureşti, 1837).

[31] *Ibidem.* .

tipizării, spiritul critic al lui Russo abordează problema realismului în dramaturgia națională. Răspunzînd criticului *Albinei romîneşti,* D. Guşti, care contesta valoarea satirică şi ignora capacitatea de generalizare a comediei *Băcălia ambițioasă,* Russo aduce în discuție ideea importantă a puterii de generalizare a imaginii artistice (« S-a zis « *Băcălia ambițioasă»* şi nu o « băcălie» sau o « băcăliță», pentru că ideea autorului este şi a fost a generaliza şi nicidecum a privi la o singură băcălie. . . »[32]) şi totodată problema caracterizării personajelor prin limbă. Esențială în gîndirea artistică a lui Russo este condiționarea creației literar-dramatice de cunoaşterea vieții (« cînd se scrie o critică sau o piesă, trebuie cunoştința omului de cînd se naşte şi pînă ce moare»[33]).

M. Kogălniceanu îşi exprimă — de cîte ori are prilejul — satisfacția de a se fi creat în literatura noastră dramatică încă o piesă cu temă din realitatea romînească şi care oglindeşte în mod veridic această realitate. Piesei lui Costache Caragiale *O repetiție moldovenească* M. Kogălniceanu îi acordă nu numai o valoare de document prin faptul că « ne arată cu culoare atît de vii cît şi adevărate starea teatrului național sub direcții străine»[34], ci şi una de conținut realist demascator. Criticul Kogălniceanu nu-şi poate reține entuziasmul atunci cînd comentează apariția comediei lui V. Alecsandri *Cuconu Iorgu de la Sadagura,* « această piesă, adevărată expresie a societății noastre cu toate ridiculele de astăzi»[35].

Ideea veridicității şi a orientării realiste în dramaturgia originală este îmbogățită de către Vasile Alecsandri, care distinge existența unor tipuri caracteristice societății şi precizează totodată rolul literaturii ca mijloc de cunoaştere a realității istorice, descrise în opera literară: « fiecare generație produce naturi diferite şi tipuri caracteristice, de un mare interes pentru studiul social şi istoric al fiecărei epoci. Acele figuri serioase sau comice, mărețe sau ordinare, nobile sau tîmpite, frumoase sau hîde, blînde sau fioroase etc. poartă sigiliul secolului lor şi compun tabloul original al societăților ce se succed şi se prefac cu timpul»[36]. Dincolo de caracterul istoric al personalității eroilor literari, V. Alecsandri distinge şi necesitatea redării specificului național al acestora, prin mijloace specifice de caracterizare, « o limbă conformă cu caracterul fiecărui personagiu, precum cu naționalitatea şi timpul în care trăieşte »[37].

Critica si orientarea creației actorilor

C • Ideile emise în slujba creării unei dramaturgii originale, care începe să-şi îmbogățească conținutul realist, sînt completate de îndrumările ce privesc reprezentarea scenică a pieselor noi. Afirmarea ideii despre însemnătatea reprezentării veridice pe scenă a operelor dramatice are la bază orientarea estetică a scriitorilor şi criticilor de teatru. Faptul că scriitorii sînt interesați pentru o reprezentare cît mai fidelă a operelor lor îi determină să enunțe exigențe față de artiştii interpreți, dîndu-le totodată indicații spre o artă scenică veridică. Ei emit idei interesante în legătură cu structura şi unitatea spectacolului şi cu necesitatea coordonării tuturor elementelor componente, cu rolul jucat de actorii fruntaşi ai trupelor în crearea ansamblului şi organizarea muncii de scenă, cu problemele stăpînirii limbajului scenic şi puterea de emoționare a actorului.

în general, indicațiile date de scriitorii şi criticii teatrali din prima jumătate a secolului al XIX-lea converg spre orientarea realistă a creației actorilor, dar nu trebuie uitat că în perioada de formare a şcolii teatrale romîneşti în arta actorilor coexistă stilul romantic cu

[32] Al. Russo, *Critica criticii,* în *Albina romînească* nr. 13 din 1846.

[33] *Ibidem.*

[34] M. Kogălniceanu, *Prefața* la O *repetiție moldovenească*

[35] M. Kogălniceanu, în *Propăşirea* din 1 ianuarie 1844.

[36] V. Alecsandri, *Prefața,* în *Opere,* Bucureşti, 1875, p. XXIII.

cel clasicizant şi cu elemente interpretative
bine definită abia în cea de-a doua jumăt
dramaturgiei realist-critice şi cu afirmarea ş

Este semnificativ faptul că Gh. A
în problemele dramaturgiei, discutînd p
teatru ale cărui mijloace de expresie artis
firesc, de realitate. Scriind în perioada cîn
teatrală romînească, Asachi dă atenție p
textului dramatic. Nu se mulțumeşte însă
rologice, îndemnînd pe « d. diletanți să de
Această idee de seamă este completată în
actorului în procesul de creație şi asupra ne
ceea ce ar duce la înlăturarea tarelor pr
lui Asachi depăşesc însă sfera interpret
în ansamblu, privind problema veri
spectacolului.

Infinit mai interesant în analiza spe
ale pieselor, D. Guşti spune că: «Actorul
în stare, trebuie a lua bine minte şi a di
personajului său, căci aceste toate condi
reprezentează»[40]. Guşti este refractar fa
dar în acelaşi timp poate observa judicios c
necare a valorii piesei»[41].

Eliade, preocupat şi el îndeaproape
în primul rînd poziția şi funcția socială a
deră încă pe profesioniştii teatrului. Por
apără poziția morală şi cetățenească a ac
să înfrunte totuşi prejudecățile vremii s
comediant lăsat în voia întîmplării şi năd
bunăvoința privitorilor»[42]. Eliade are o
primilor actori romîni, condiționînd val
Eliade discută problema raporturilor din
lui sînt mult mai apropiate decît cele ale lu
scenică. Mentorul şcolii de teatru a Filarm
determinînd valorificarea textului dramatic,
în forma literară a operelor dramatice rep
ca un element care condiționează veridicit
după datele istoriei, după natura sentim

[38] Vezi *Albina romînească* nr. 23 din 1848.

[39] Gh. Asachi scrie în *Albina romînească* nr. 23 di
1848:

« însuşirea de a fi un bun actor nu se mărg
neşte numai în buna plecare şi în talent firesc, ce v
estetică o învățătură întinsă şi clasică, prin care sen
mentul se rafina şi dă viață unei mai norocite ghibă
de imitație plastică». Asachi completa această id
discutînd creațiile actorului P. Poni, spunînd că « dezv
luirea adevărată a rolului, cu artă şi înțelegere, es
datoria cea dintîi a fieştecărui actoriu».

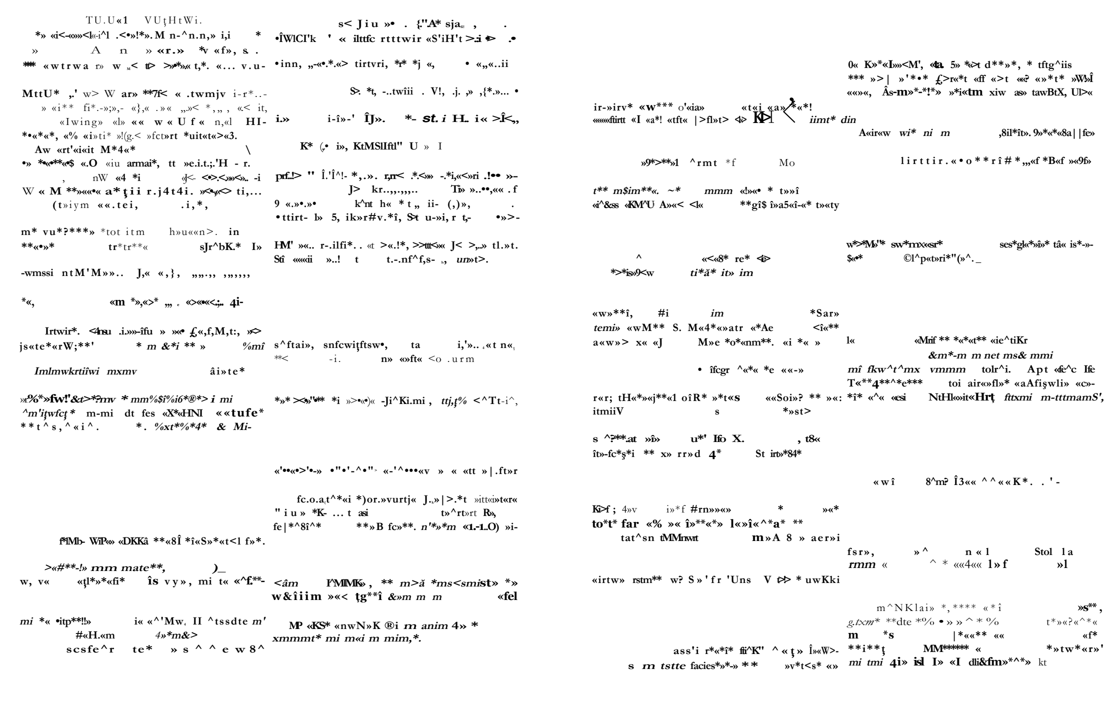


Fig. 199. — *Facsimil după* Curierul romînesc, *nr. 36 din 30 octombrie 1847,* p. 144, *articol despre noua stagiune teatrala.*

Fig. 200. — Facsimil după Curierul romînesc, *nr. 46 din 4 decembrie 1847, p. 186, cronică dramatică de G. Creţeanul.*

social în care evoluează[43]. Eliade face frecvent critica spectacolelor Filarmonicii şi din aprecierile sale în legătură cu jocul actorilor se observă preocuparea continuă a criticului pentru redarea veridică, naturală, a eroilor interpretaţi. El combate stîngăciile, exagerările, abuzul de gesticulaţie, dicţiunea precipitată şi lipsită de claritate. Siguranţa scenică a unui actor vine din « pătrunderea şi înţelegerea bine a personagiului ce joacă»[44].

Ceea ce aduce Eliade nou faţă de Asachi, primul îndrumător al actorilor moldoveni, constă în afirmarea rolului educativ al actorului şi a necesităţii confruntării creaţiei acestuia cu natura, cu realitatea[45]. Cu toate că în părerile sale despre literatura dramatică Eliade este puternic influenţat de romantismul francez, hugolian, articolele sale de critică teatrală dovedesc că în ceea ce priveşte arta scenică el pledează pentru un teatru cu caracter realist. Cerinţa ca un actor să fie « un zugrav sincer al naturii» şi să redea întotdeauna adevărul şi firescul nu lasă nici un echivoc în această privinţă.

Cezar Bolliac, ale cărui idei în problemele literaturii dramatice se situează la un nivel superior, aduce şi în problemele artei scenice o contribuţie personală, nouă. Reluînd ideea rolului creator al actorului enunţată de Eliade, Bolliac o îmbogăţeşte susţinînd că inspiraţia din natură nu este suficientă şi că actorului îi revine sarcina să recreeze natura, poetizînd. « Artistul care ar imita mecaniceşte numai formaţiile naturii — spune el —, fără ca să se

[43] «Trebuie un actor să înţeleagă foarte bine pe poeţii cei mai vestiţi şi să-şi insinue sentimentele lor cele înflăcărate ? Trebuie să cunoască bine istoria ca să poată să le înfăţişeze haracterul şi patimile persoanei cu care se îmbracă, adică trebuie să fie un bun profesor de literatură? Trebuie să cunoască încai teoria picturii

[44] I. E. Rădulescu, *Teatrul Bucureştilor,* în *Galeta Teatrului naţional* nr. 4 din 1836.

[45] « Artistul cel bun îşi meditează personajul său şi, *după al său natural,* geniul său croieşte noi eroi, noi tineri, noi pătimaşi. Neîncetat băgător de seamă al naturii tuturor patimilor, tuturor viţiilor, hromatizate

împlînte într-însa acea scînteie de poezie a lui Prometeu, ac
de materie numai. într-însul nu a viat nici o idee poetică, est

Preocupările pentru orientarea realistă a teatrului sînt
ciştii moldoveni. Negruzzi apreciază în presă interpretarea v
şi Luchian cu prilejul reprezentării piesei *Doi ţărani şi cinci cîrl*
tendinţele de împătimată exagerare romantică ce persistau în
cu vehemenţă spectacolele diletante care contrazic realitatea
sînt criticate şi de către V. Alecsandri, dar nu fără a arăta
legate de lipsa de pregătire practică şi teoretică a actorilor. Vas
în primul rînd, lipsa de preocupare pentru studierea caractere
cirea rolurilor[47]. V. Alecsandri, ca şi M. Kogălniceanu, e
adevărului istoric în spectacol, ale redării veridice a cadrului
a spectacolului. Combativitatea sa în problema artei teatral
mare vehemenţă în perioada postpaşoptistă, cînd Alecsandri pro
teatrului devenit un « treteau de foire», sub direcţia unor « ex
sandri apreciază cu entuziasm valoarea artistică a întemeiet
romînesc, Matei Millo, « care a îndreptat teatrul pe calea prog
în scenă, prin împărţirea nimerită a rolurilor, prin perfecţiu
le-a servit ca model, şi prin buna compunere a repertoriul
se referă aici la activitatea lui Matei Millo de la Iaşi — dina
«teatrul din Iaşi a fost în apogeu, căci Millo a creat tipurile
Nişcorescu, a lui Kir Gaitanis, a mamei Angheluşa, a lui Kir
dujeni, tipuri variate ce vor rămîne mult timp neşterse din
Pentru prima oară caracterul realist al artei scenice este aso
dramaturgia naţională, reprezentării dramaturgiei originale,
teatrului romînesc în cea de-a doua jumătate a secolului al X

Gîndirea teatrală din prima jumătate a secolului a
lupta ideologică a vremii. Opiniile lui Gh. Asachi, Ion I
C. Aristia, C. Caragiale, C. D. Aricescu, M. Kogălnicea
sau V. Alecsandri în legătură cu teatrul naţional şi modal
legate de curentul democratic paşoptist, ca şi de contra
acestuia. Teatrul, ca şi literatura, ca întreaga cultură de
spiritul mişcării revoluţionare paşoptiste. Concepţiile des
avut un rol deosebit în determinarea caracterului militant-soc
lindu-i rolul de « şcoală de moral», care trebuie să cultive în
naţionale, ideile eliberării de opresiunea feudală. Unul din
teatrale din prima jumătate a secolului al XIX-lea este lupta î
a trupelor străine de teatru de către domnitor şi marea boierin
C. Bolliac, M. Kogălniceanu sau V. Alecsandri îndrumă de
o cale specifică, independentă de teatrul străin.

Specificul teatrului nostru, încă din perioada începutur
de înfăptuirea unui teatru în limba naţională, ci mai ales de f

[46] C. Bolliac, în *Poeţii vechi şi noi,* Bucureşti, 1845.

[47] V. Alecsar

pe tărîmul teatrului enunță ideea că teatrul are menirea să reflecte realitatea romînească. Această cerință se manifestă în special în publicistica lui C. Bolliac, M. Kogălniceanu, AL Russo şi V. Alecsandri, ale căror idei constituie baza ideologico-estetică a teatrului romînesc, în special în deceniul al cincilea al secolului trecut.

Lupta pentru afirmarea limbii romîne în teatru (dusă de Văcăreşti, Goleşti, C. Facca, I. Eliade, Gh. Asachi, Gh. Barițiu), pentru formarea unui repertoriu de traduceri din clasici în limba romînă reprezintă doar stadiul primelor necesități afirmate de susținătorii teatrului romînesc în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Pentru cei mai mulți dintre cărturarii epocii — şi în special în ajunul revoluției de la 1848 —, afirmarea teatrului romînesc este condiționată de transformările sociale, de necesitatea schimbării obiceiurilor şi moravurilor. Aceasta nu se poate realiza în teatru decît cu ajutorul unui repertoriu bazat, în principal, pe o dramaturgie originală care să reflecte realitățile vremii. Ideea creării şi dezvoltării unui teatru național legat de problemele vieții sociale a țărilor romîne constituie esența concepției teatrale a paşoptiştilor, nu numai prin atitudinea militantă în sprijinul dezvoltării unei literaturi dramatice originale, ci mai ales prin faptul că la aceşti scriitori, care tind spre un teatru realist (C. Bolliac, M. Kogălniceanu şi mai ales V. Alecsandri şi Al. Russo), apare ideea veridicității în dramaturgie şi interpretare.

Ansamblul ideilor enunțate despre literatură şi artă în prima jumătate a secolului al XIX-lea nu alcătuieşte un tot omogen şi unitar şi nici un sistem estetic. Dar, pentru această perioadă, ideile despre teatru ale paşoptiştilor se constituie ca o concepție care îndrumă teatrul spre o artă cu caracter realist. Dezvoltarea ideilor estetice este un proces legat de dezvoltarea socială a țării. Acest lucru se poate observa în evoluția întregii culturi democratice din epocă. Urmărind evoluția ideilor despre teatru, se poate observa felul în care acestea reflectă tot mai mult năzuințele democratice ale epocii. De la susținerea teatrului în limba romînă, fie el şi de divertisment, s-a ajuns la afirmarea rolului social pedagogic-estetic al teatrului ca tribună publică, ca mijloc de cunoaştere şi reprezentare a vieții. De la îndemnul Văcărescului — care simbolizează cucerirea instituției culturale teatrale romîneşti ca atare — se ajunge, la jumătatea secolului, la ideile estetice ale lui I. Eliade, C. Bolliac, M. Kogălniceanu, Al. Russo sau V. Alecsandri, care se referă, dincolo de rolul didactic al teatrului, la valoarea artistică a acestuia, la rolul teatrului în reflectarea veridică a vieții sociale, la funcția sa social-educativă-estetică.

LUCRĂRI TEORETIC

MARX, K. şi F. ENGELS, *Despre artă şi literatură,* Bucureşti, Editura pent
— *Revoluția de la 1848,* Bucureşti, E.S.P.L.P., 1956.
— *Opere,* voi. 5, Bucureşti, Edit. politică, 1959.
ENGELS, F., *Mişcările din 1847,* în K. Marx şi F. Engels, *Opere,* voi. 4, Bu
— *Originea familiei, a proprietății private şi a statului,* ed. a 5-a, Buc
— *Anti-Duhring. Domnul Eugen Duhring revoluționează ştiința,* ed.
LENIN, V. I., *Despre cultură şi artă,* Bucureşti, E.S.P.L.P., 1957.
— *Despre literatură,* Bucureşti, Edit. P.M.R., 1949.
— *Despre dreptul națiunilor la autodeterminare,* în *Opere,* voi. 20, B
— *Note critice în problema națională,* în *Opere complete,* ed. a 2-a,
— *Cu privire la aşa-^isa problemă a piețelor,* în *Opere complete,* ed. a 2-a
— *Fr. Mehring despre Duma a Il-a,* în *Opere complete,* ed. a 2-a,
PLEHANOV, G. V., *Scrisori fără adresă. Arta şi viața socială,* Bucureşti, Edit.
LUNACEARSKI, A.V., *Despre literatură,* Bucureşti, E.S.P.L.A., 1960.
* * • *Babele esteticii marxist-leniniste,* Bucureşti, Edit. politică, 1961.

INTRODUCERE

* * * *Istoria Romîniei,* voi. I, voi. II, voi. IV, Bucureşti, 1960, 196
CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii romîne de la origini pînă în prezent,* Bucure
IORGA, N., *Istoria romînilor,* voi. I, Bucureşti, 1936.
VIANU, T., *Estetica,* Bucureşti, 1939.
XENOPOL, A. D., *Istoria romînilor din Dacia Traiană,* voi. I, Iaşi, 1888.

* * * *HcmopuH 3anadHO-eeponeucKOBO meampa,* Moscova, 1956—
* * * *OuepKu ucmopuu pycctcozo coeemcKozo dpaMamuecK020 me*
* * * *Théâtre et collectivite,* Paris, 1953.
ALBRIGHT, H., HALSTEAD, W. P. şi MITCHELL, L., *Principles of Theat*
ANESTIN, I., *Schiță pentru istoria teatrului romînesc,* Bucureşti, 1928—1938.
ANOKIN, B. L., *Ee metteur en scene, Vauteur et Vacteur,* în *Premieres mondial*
Atti del 11° Congresso Internazionale diStoria del Teatro, Roma, 1960.

BAPST, G., *Essai sur rhistoire du théâtre,* Paris, **1893.**
BELADOR, M., *Istoria teatrului romîn,* Craiova, **1895.**
BENTLEY **E.,** *What is Theatre?,* Boston, **1956.**
BOIADJIEV, G. şi A. DJIVELEGOV, *Hcmopun meampa* ***3anaduou*** *Eeponu,* Moscova, **1940.**
BOLL, A., *Ee théâtre et son histoire,* Paris, **1941.**
— *Théâtre, spectacles et fetes populaires dans V'histoire,* Paris, **1945.**
BRECHT, B., *Kleines Organon für das Theater,* în *Sinn und Form,* **1949,** nr. **1.**
BROOK, P., *Recherche pour une faim,* în *Premieres mondiales,* XIII, nr. **24,** febr. **1962.**
BURADA, **T. T.,** *Istoria teatrului în Moldova,* voi. I, voi. II, Iaşi, **1915, 1922.**
— *Cercetări asupra Şcoalei filarmonice din Bucureşti (1833—1837), va Convorbiri literare,* XXIV, **1890,** nr. **1—2.**
— *Cercetări despre începuturile teatrului romînesc în Transilvania,* în *Arhiva,* XII, **1905,** nr. **7—8.**
BUTEANU, A., *Teatrul romînesc în Ardeal şi Banat,* Timişoara, **1945.**
CARAGIALE, **C,** *Teatru naţionale în Ţara Romanească — 1855,* Bucureşti, **1867.**
CARAGIALE, **I.** L., *Despre teatru,* Bucureşti, **1958.**
CRAIG, ED. G., *De Vart du théâtre,* Paris, **1942.**
D'AMICO, **S.,** *Storta del Teatro Drammatico,* voi. **I,** Milano, **1958.**
DUBECH, L., *Histoire illustree du théâtre,* voi. I, Paris, f.a.
DORRENMATT, F., *Ee théâtre est d'abord un jeu,* în *Europe,* **1961,** nr. **381.**
FILIMON, **N.,** *Ciocoii vechi şi noi,* în *Opere,* Bucureşti, **1957.**
FUCHS, M., *Precis de litterature theatrale. Antiquite grecque et latine,* Paris, **1945.**
GORCEAKOV, **N.,** *Lecţiile de regie ale lui Stanislavski,* Bucureşti, **1955.**
GREGOR, **J.,** *Weltgeschichte des Theaters,* Ziirich, **1933.**
KAZANSKI, B. V., *Conjunctura social-istorică a apariţiei dramei,* în *Buletinul ştiinţific al Universităţii « Jdanov»—Leningrad,* **192,** seria ştiinţe istorice, **1956,** fasc. **21.**
KINDERMANN, **H.,** *Theatergeschichte Europas,* voi. **I,** Salzburg, **1959.**
MANOLIU, **E.,** *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc,* Iaşi, **1925.**
MĂRCUŞ, **ŞT.,** *Thalia romînă. Contribuţii la istoricul teatrului romînesc din Ardeal, Banat şi părţile ungurene,* voi. I, Timişoara, **1945.**
MEYERHOLD, V. **E.,** *06* ***ucKyccmee*** *meampa,* în *Teamp,* **1957,** nr. **3.**
MIHĂLCESCU, M., *Istoria teatrului romînesc,* Bucureşti, f.a.
OLĂREANU, A., *Contribuţii pentru o istorie a teatrului romînesc în Banat, Transilvania şi Bucovina pînă la 1906,* Craiova, **1918.**
OLLĂNESCU, D. C, *Teatrul la romîni,* partea a Il-a, *Teatrul în Ţara Romînească 1798—1898,* în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secţ. lit.,* seria a Il-a, t. XX, **1899.**
PETRESCU, CAMIL, *Modalitatea estetică a teatrului,* Bucureşti, **1937.**
PIGNARRE, R., *Histoire du théâtre,* Paris, f.a.
RĂDULESCU, I. H., *Contribuţiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833—1853),* Bucureşti, **1935.**
ROUCHE, **J.,** *L'art théâtral moderne,* Paris, **1924.**
STANISLAVSKI, K. **S.,** *Munca actorului cu sine însuşi,* Bucureşti, **1955.**
STROWSKI, F., *Le théâtre et nous,* Paris, **1934.**
VEINSTEIN, A., *La mise en scene theatrale et sa condition esthetique,* Paris, **1955.**

II

ALTERESCU, **S.,** *Specificul artei teatrale şi obiectul de studiu al istoriei teatrului,* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* **1963,** nr. **1.**
— *începuturile criticii teatrale,* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* **1955,** nr. **3—4.**
— *Aspecte ale dramei populare huţule,* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* **1956,** nr. **1—2.**
— *Care este cea mai veche clădire de teatru din România ?,* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* **1959,** nr. **1.**
— *Prima şcoală romînească de teatru,* în *Teatrul,* **1959,** nr. **1.**
— *Teatrul romînesc în preajma anului revoluţionar 1848 (I),* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* **1961,** nr. **1.**
— *Teatrul romînesc în preajma anului revoluţionar 1848 (II). Teatrul în Moldova între 1840 şi 1848,* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* **1961,** nr. **2.**
— *Teatrul romînesc în preajma anului revoluţionar 1848 (III). Transilvania,* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* **1962,** nr. **1.**
— *Afirmarea conceptului de regie în teatrul romînesc,* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* **1962,** nr. **2.**
BREAZU, I., *Gheorghe Bariţ şi mişcarea teatrală romînească din Transilvania,* în *Studii şi cercetări de istoria artei-,* **1956,**

CIUBOTĂRAŞU, ŞT., *La 140 de ani. . .* (jubileul Teatrului Naţional din Iaşi),
COSTA-FORU, A., *Două piese de teatru originale din prima jumătate a secolului*
artei, **1960,** nr. **2.**
DELEANU, **H.,** *Valori folclorice — sursă de cunoaştere a istoriei teatrului,* în Teat
FLEGONT, O., *Cîteva mărturii despre spectacolele străvechi din ţinuturile carpato-*
artei, **1959,** nr. **1.**
— *Contribuţii la cercetarea formelor vechi de artă teatrală populară,* în *Studii*
FLOREA, M., *Contribuţia lui Ion Eliade Rădulescu la dezvoltarea teatrului romîn*
1954, nr. **3-4.**
— *Date despre începuturile teatrului cult în Moldova,* în *Studii şi cercetări*
— *Un ziar rusesc de la 1844 despre teatrul romînesc din Principate,* în *Stu*
GÎŢĂ, L., *Contribuţii la cunoaşterea începuturilor regiei şi scenografiei romîneşti,* în
nr. **1 — 2.**
— *Ideile despre teatru ale lui Vasile Alecsandri,* în *Studii şi cercetări de is*
GÎŢĂ, L. şi FLOREA, M., *Manifestări de dramă populară în cîteva regiuni ale ţă*
1958, nr. **1-2.**
NĂDEJDE, L., *Tema haiducească în teatrul popular,* în *Studii şi cercetări de istoria*
— *Teatrul popular de păpuşi în secolul al XIX-lea,* în *Studii şi cercetări de*
POPESCU, A. M., *începuturile teatrului cult în Ţară Romînească,* în *Studii şi cercetări*
TORNEA, F., *Rolul lui C. Aristia şi C. Caragiale în formarea artei teatrale la*
1954, nr. **1-2.**
— *Un dramaturg ignorat: Iordache Golescu,* în *Studii şi cercetări de istori*
— *Un prilej nu numai de pioasă meditaţie {125 ani de la înfiinţarea Societăţii*

Capitolul I

ELEMENTE DE ARTĂ TEATRALĂ ÎN RITUR
ŞI SPECTACOLELE DIN EPOCA

ATHENAIOS, *Deipnosophistai.*
HERODOT, *Historiae.*
LUCIAN, *De saltatio,*
POLLUX, *Onomastikon.*
PROCOPIUS, *De bello gothico.*
STRABON, *Geographica.*
XENOPHON, *Anabasis.*

* * * *Istoria Romîniei,* voi. **I,** Bucureşti, **1960.**
D'AMICO, **S.,** *Storia del Teatro Drammatico,* voi. **I,** Milano, **1958.**
GREGOR, **J.,** *Weltgeschichte des Theaters,* Ziirich, **1933.**
IORGA, **N.,** *Histoire des Roumains,* voi. I—II, Bucureşti, **1937.**
LIUNGMAN, **W.,** *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein, II, mFF Communicat*
VSEVOLODSKI-GHERNGROSS, V. **N.,** ***PyccKuu*** *meamp* ***om ucmoKoe do cep***

* * * *Histria,* voi. I, Bucureşti, **1954.**
BLAVATSKI, V. D., *Amnunuan apxeoAoeun Ceeepnozo npuuepHOMOpbx,*
DAICOVICIU, **C,** *La Transylvanie dans l'antiquite,* Bucureşti, **1945.**
FRIEDLAENDER, L. şi F. DREXEL, *Darstellungen aus der Sittengeschichte*
GHIRCOIAŞIU, R,, *Contribuţii la istoria muzicii romîneşti,* Bucureşti, **1963.**
KAZAROW, G., *Beiträge zur Kulturgeschichte der Traker,* Sarajevo, **1916.**
NESTOR, I., *Slavii pe teritoriul R.P.R. în lumina documentelor arheologice,* în *Studii*
PIPPIDI, D. M., *Contribuţii la istoria veche a Romîniei,* Bucureşti, **1958.**
— *Ştiri noi despre legăturile Histriei cu geţii în epoca elenistică,* în *Studii şi*
PÂRVAN, V., *Getica. O protoistorie a Daciei,* Bucureşti, **1926.**

POPESCU, E., *Un document epigrafic inedit de la Histria şi cultul Cybelei,* în *Studii şi cercetări de istorie veche,* **V**, **1954**, nr. **3—4.**

RUSSU, **I. I.**, *Religia geto-dacilor,* în *Anuarul Institutului de studii clasice,* voi. V, **1947.**

Capitolul al II-lea

FORME VECHI DE ARTĂ TEATRALĂ POPULARĂ ÎN EPOCA FEUDALĂ

CANTEMIR, DIMITRIE, *Descrierea Moldovei,* Bucureşti, **1956.**

Documente privind istoria Romîniei. Veacul XI, XII şi XIII, C, Transilvania (1075—1250), voi. **I,** Bucureşti, **1951.**

DOSOFTEI, *Viata şi petrecerea svinţilor,* voi. **II,** Iaşi, **1682—1686.**

GOLESCU, IORDACHE, *Condica limbii rumîneşti alcătuită dă dumnealui Iordache Golescul, vel dvornic al Prinţipatului Valahiei, în zilelepreaînălţatului nostru domn Alexandru Dimitrie Ghica voevod,* B.A.R.P.R., Secţia manuscrise, ms. **850.**

Sinopsis, adecă adunarea a celor şapte tai ni şi a celor şapte laude ai sfintei biseari ci, şi canoane din sfînta pravilă, ce sînt trebuincioase la taina duhovniciei. Ce s-au tipărit acum întîi cu poronca şi chieltuiala a preasfinţii ului Kyriu Kyr lacov, mitropolit a toată Moldaviia, Iaşi, **1751.**

SUL2ER, F. J., *Geschichte des Transalpinischen Daciens...,* voi. II, Viena, **1781.**

Synopsis, adecă adunare de multe învăţături, care acum întîi s-au tipărit întru acestaş chip (. . .) cu osteneala şi toată chieltuiala a preasfinţii ului mitropolit al Moldaviei, Kyr lacov, întru a sa tipografie, în sfînta mitropolie în Iaşi, **Iaşi, 1757.**

* * * *Istoria Romîniei,* voi. **II,** Bucureşti, **1962.**

AVDEEV, A. D., *npoucxoofcdeuue meampa,* Moscova—Leningrad, **1959.**

CICEROV, V. **L,** *PyccKoe napodnoe meopuecmeo,* Moscova, **1959.**

VSEVOLODSKI-GHERNGROSS, **V.** N., *PyccKan ycmuan napoznan dpaMa,* Moscova, **1959.**

IORGA, N., *Istoria romînilor,* voi. **I,** Bucureşti, **1936.**

OLLĂNESCU, **D. C**, *Teatrul la romîni,* partea **I,** *Datini, năravuri, obiceiuri, jocuri, petreceri, spectacole publice ş.a.,* în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secţ. Ut.,* seria a **II-a,** t. XVIII, **1895—1896.**

RAJIC, **J.**, *Histoire des diverspeuples slaves, notamment des Bulgares, des Croates et desSerbes,* voi. **I—IV,** Viena, **1794—1795.**

SCHMIDT, **L.**, *Masken in Mitteleuropa,* Viena, **1955.**

STAHL, **H. H.**, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe romîneşti,* voi. **I,** Bucureşti, **1958.**

WILDHABER, R., *Form und Verbreitung der Maske,* Basel, **1960.**

ARNAUDOV, M., *KyKKepu u pyca/iKu,* în *CâopuuK 3a napoduu yMomeopeuun Hapodnonuc,* **XXXIV, 1920.**

CARAMAN, P., *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la romîni şi slavi,* Iaşi, **1931.**

FRONIUS, F. **F.**, *Bilder aus dem săchsischen Bauernleben in Siebenburgen,* Viena, **1879.**

KLASTER, **L.**, *Der Rdsschentanz,^ siebenbiirgisch-săchsischer Hochzeitsspiel,* în *Siebenburgische Vierteljahrsschrift,* **LIV, 1931,** p. **282-298.**

LÎSITIAN, S., *CmapUHHbie HAHCKU U meampanbnue npebcmaeneHun apMHHCKozo napoda,* voi. **I,** Erevan, **1958.**

MARIAN, SIM. **FL.**, *înmormîntarea la romîni,* Bucureşti, **1892.**

*IV MeofcdyHapodubiu c*e3b cnaeucmoe. MamepuaAbi-ducKyccuu,* voi. **I,** Moscova, **1962.**

PAMFILE, **T.**, *Sărbătorile la romîni. Crăciunul,* Bucureşti, **1914.**

— *Mitologie romînească,* voi. **I,** Bucureşti, **1916.**

PAPAHAGI, **T.**, *Din folclorul romanic şi cel latin,* Bucureşti, **1933.**

PITRE, G., *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane,* voi. **XIV, 1889.**

POP, M., *Măştile de lemn din Bîrseşti-Topeşti, Vrancea,* în *Revista de folclor,* **III, 1958,** nr. **1.**

SCHIMIDT, W., *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Rumănen Siebenburgens,* Sibiu, **1866.**

STAHL, **H. H.**, *Nerej, un village d'une region archaîque,* voi. **II,** Bucureşti, **1939.**

SZĂDECZKY, **L.**, *Szekely Okleveltâr,* voi. **VI,** Cluj, **1897.**

TEODORESCU, G. DEM., *încercări critice asupra unor credinţe, datine şi moravuri ale poporului romîn,* Bucureşti, **1874.**

UJVĂRY, Z., *Egy farsangi jdtek funkcidjănek kerdesehez** în *Bthnographia,* **1957,** nr. **1.**

VRABIE, GH., *Teatrul popular romînesc,* în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor,* **VI, 1957,** nr. **3—4.**

VUIA, R., *Originea jocului de căluşari,* în *Dacoromania,* **II, 1921—1922.**

WACE, A. J. B. şi M. S. THOMPSON, *The Nomads of the Balkans,* New York, **1913.**

Capitolul al III-lea

FORME DE SPECTACOL LA CURŢILE DOMN[...] DIN EPOCA FEUDALĂ

BELLANGER, S., *Ee Keroutza. Voyage en Moldo-Valachie,* Paris, **1846.**

BEZVICONI, G. G., *Călători ruşi în Moldova şi în Muntenia,* Bucureşti, **1947.**

C<ARRA>, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie, avec des dissertations sur Vet*[...]

CARDAŞ, GH., *Reimers (Heinrich von),* în *Prietenii istoriei literare,* **I, 1931,** [...]

Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în ţările romîne, 1653—1658, trad. [...]

Codex Bandinus, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secţ. ist.,* t. XVI, **1893-1894.**

COSTIN, MIRON, *Opere,* **Bucureşti, 1958.**

Cronicarii munteni, **voi. I—II, Bucureşti, 1961.**

DELCHIARO, ANTONMĂRIA, *Storta delle moderne rivoluzioni della Valachia,* [...]

DfiMIDOFF, ANATOLE **de,** *Voyage dans la Russie meridionale et la Crimee, pa*[...] *execute en 1837,* **Paris, 1841.**

GRECEANU, RADU, *Istoria Ţării Romîneşti,* **Bucureşti, 1906.**

D'HAUTERIVE, *Memoires sur Vttat ancien et actuel de la Moldavie presentes a S.*[...] *regnant en 1787,* **Bucureşti, 1902.**

LAGARDE, **Comte de,** *Voyage de Moscou ă Vienne par Kiev, Odessa, Constantino*[...]

NECULCE, ION, *Letopiseţul Ţării Moldovei,* **Bucureşti, 1959.**

<RAICEWICH>, *Osservazioni storiche naturali e politiche intorno la Valachia*[...]

— *Voyage en Valachie et en Moldavie, avec des observations sur l'histoire*[...] *notes et additions pour Vintelligence de divers points essentiels, t*[...] **1822.**

R<-ECORDON>, F., *Lettre sur la Valachie,* **Paris, 1821.**

SULZER, F. **J.**, *Geschichte des Transalpinischen Daciens.. .,* **voi. II, Viena, 1**[...]

ŞINCAI, GH., *Cronica romînilor şi a mai multor neamuri...,* **Bucureşti, 1886.**

THOUVENEL, ED., *La Hongrie et la Valachie,* **Paris, 1840.**

URECHE, GRIGORE, *Letopiseţul Ţării Moldovei,* **Bucureşti, 1958.**

WILKINSON, **W.**, *An account of the Principalities of Wallachia and Moldavia,* **L**[...]

»*• *Istoria Romîniei,* **voi. II, Bucureşti, 1962.**

•% *Din istoria Transilvaniei,* **Bucureşti, 1960.**

Acte şi fragmente cu privire la istoria romînilor, **Bucureşti, 1895.**

Documente privind istoria Romîniei, veacul XIII, C. Transilvania, **Bucureşti, 1**[...]

FOTINO, D., *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Ţării Munteneşti şi a*[...]

PANAITESCU, P. P., **V.** COSTĂCHEL **şi A.** CAZACU, *Viaţa feudală înŢara Ro*[...] **Bucureşti, 1957.**

Quellen z[...] *Geschichte der Stadt Kronstadt,* **voi. I,** Braşov, **1886.**

ŞĂINEANU, **L.**, *Influenţa orientală asupra limbei şi culturei romîne,* **Bucureşti, 1**[...]

Ober den national-Charakter der in Siebenburgen befindlichen Nationen, **Viena,** [...]

URECHIĂ, **V. A.**, *Memoriu asupra perioadei din istoria romînilor de la 1774—*[...] *ist.,* **seria a II-a,** t. **XII, 1889-1890.**

VOGT, A., *Etudes sur le theâtre byzantin,* în *Byzantion,* **VI, 1931.**

FILTSCH, E., *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenburgen,* în *Archiv des V*[...] **XXI, 1888.**

GAUTIER, TH., *Constantinople,* **Paris, 1853.**

GRĂMADĂ, **I.**, *Nunta domniţei Ruxandra — 1652,* în *Viaţa romînească,* **1912**[...]

IONNESCU-GION, **I.** G., *Cîteva pagine din istoria fanarioţilor în Romînia,* **în** [...]

KARDOS, T., *Adatok es szempontok a magyar drama Kezdetei-hez,* în *Filologia*[...]

KOROMPAY, **B.**, *A jokulător — Kerdes az Igorenek es mas orosz pârhuzamo*[...] **1955, 1956.**

NAR6THY, J., *A Kdzepkori tbmegzene alkalmai es formai,* **în** *Kodâly Emlekkon*[...]

NERVAL, Gerard de, *Voyage en Orient,* Paris, 1851.

PAIS, D., *Arpâd es Anjou — Kori mulattatok,* în *Kodály Emlekkdnyo,* Budapesta, 1953.
PAMFILE, T., *Pagini vechi de viaţă moldovenească,* Chişinău, 1919.
PAPADOPUL-CALIMAH, AL., *Amintiri despre curtea domnească din Iaşi,* în *Convorbiri literare,* 1884, nr. 9, 1885, nr. 10.
ROTH, V., *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenburgen,* Strassburg, 1908.
SCHUSTER, F. W., *Deutsche Mythen aus siebenburgisch-sächsische Quellen,* în *Archiv des Vereins fur siebenburgische Eandeskunde,* IX, 1872.
SEBESTYEN, G., *A regosok,* Budapesta, 1902.
SEIVERT, G., *Die Stadt Hermannstadt,* Sibiu, 1859.
SIMONESCU, D., *Literatura romînească de ceremonial,* Bucureşti, 1939.
— *Oraţiile domneşti în sărbători şi la nunţi,* Bucureşti, 1941.
SIYAVUŞGIL, S. E, *Karago,,* Istanbul, 1961.

Capitolul al IV-lea

FORME DE TEATRU POPULAR LA SFÎRŞITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ŞI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

ALECSANDRI, V. şi AL. RUSSO, *Poezia populară,* ed. Petre V. Haneş, Bucureşti, 1928.
CANTEMIR, DIMITRIE, *Descrierea Moldovei,* Bucureşti, 1956.
Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în ţările romîne, ***1653—1658,*** trad. Emilia Cioran, Bucureşti, 1900.
Codex Bandinus, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secţ. ist.,* t. XVI, 1893—1894.
Condica lui Gheorgachi, ***1762,*** ed. Dan Simonescu, Bucureşti, 1939.
DEL CHIARO, ANTON MĂRIA, *Storia delle moderne rivoluzioni della Valachia,* Veneţia, 1718.
DIONISIE ECLESIARHUL, *Cronograful Ţării Romîneşti,* în *Tezaur de monumente istorice,* voi. II, Bucureşti, 1863.
GHICA, I., *Opere,* Bucureşti, f.a.
PANN, ANTON, *Cîntece de stea sau versuri ce se cîntâ la naşterea domnului nostru li. Hr.,* Bucureşti, 1848.
PAULETI, N., *Cîntări şi strigături romîneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise. . . în Roşia, în anul* ***1838*** ed. Ion Muşlea, Bucureşti, 1962,
PINK, P., *Die Heidesgemeinde Ostern,* Timişoara, 1935.
SCHULLER, J. C, *Herodes. Ein deutsches Weihnachtsspiel aus Siebenburgen,* Sibiu, f.a.
SCHULLERUS, A., *Sternenlied,* în *Korrespondenzblatt des Vereins fur siebenburgische Eandeskunde,* XXIV, 1901.
SULZER, F. J., *Geschichte des Transalpinischen Daciens. . .,* voi. II, Viena, 1781.
SZABO, T. A., *Egy XVIII* **szdzadkd'zepi** *nepses betlehemes jâtek,* în *Erdelyi Muzeum,* 1946, nr. 1—4.
TEODORESCU, G. DEM., ***Poezii*** *populare romîneşti,* Bucureşti, 1885.

WOLFF, J., *Weihnachts- und Neujahrsspiel,* în *Korrespondenzblatt des Vereins fur siebenburgische Eandeskunde,* IX, 1886.

GASTER, M., *Literatura populară română,* Bucureşti, 1883.
IORGA, N., *Istoria literaturii romîne în secolul* **al** *XVlll-lea* ***(1688—1821),*** Bucureşti, 1901.
— *Istoria literaturii romîneşti în veacul al XIX-lea,* voi. I, Bucureşti, 1907.
KAIEV, A. A., *PyccKan jiumepamypa,* Moscova, 1958.
OLLĂNESCU, D. C, *Teatrul la romîni.* Fartea I. *Datini, năravuri, obiceiuri, jocuri, petreceri, spectacole publice* ***ş.a.,*** în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secţ. Ut.,* seria a Il-a, t. XVIII, 1895—1896.
TOSCHI, P., *Le origini del teatro italiano,* Torino, 1955.

ADĂSCĂLIŢEI, V., *Aspecte din dramaturgia populară. Teatrul popular de haiduci,* în *Limbă şi literatură,* II, 1956.
Banater Deutsche Kulturhefte, II, 4, 1928; III, 2, 1929; V, 1931.
BEZVICONI, G., *Despre haiduci,* Bucureşti, 1947.
BRAILOIU, C. şi H. STAHL, *Vicleimul din Tg. Jiu,* în *Revista de sociologie romînească,* 12, 1936.
BURADA, T. T., *Istoria teatrului în Moldova,* voi. I, Iaşi, 1915.
CHITIMIA, I., *B. P. Hasdeu şi problemele de folclor,* în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor,* 1952, nr. 1—4.
GEORGESCU-BUZĂU, GH., *Descompunerea feudalismului şi începuturile capitalismului în Ţara Romînească şi Moldova,* Bucureşti, 1950.
GOROVEI, A., *Popoarele balcanice în folclorul romînesc,* Bucureşti, 1942.
HASDEU, B.P., *Introducere* la volumul FUNDESCU, I. C, *Basme, oraţii, păcăliturii şi ghicitori,* Bucureşti, 1870.
HERRSCHAFT, H., *Guttenbrun,* Timişoara, f.a.

IONESCU-NIŞCOV, T., *Haiducia şi cîntecele haiduceşti,* în *Revista de folclor,* III,
KOCZIANY, L., *Adalekok a* ***XVIII, szaz^dvegi*** *erdelyi iskolai* **sziujatszâshoz**, în
1957, nr. 1-4.
— ***Oszi*** *harmat utdn. . . Szemelvenyek ket ismeretlen.* ***XVIII, szdzac***
KRAUSHAAR, K., *Kurzgefasste Geschichte des Banates und der deutschen Ansiedl*
MAGNIN, CH., *Histoire des marionettes en Europe depuis Vantiquite jusqu'ă nos je*
MARIAN, SIM. FL., *Sărbătorile la romîni,* voi. I—III, Bucureşti, 1898—1901.
MUŞLEA, I., *Le folklore roumain,* în *Revue internaţionale des etudes balkaniques,* V
PERPESSICIUS, *Iordache Golescu, lexicolog, folclorist,* în *Studii şi cercetări de istoric*
SIYAVUŞGIL, S.E., *Karagpz,* Istanbul, 1961.
SCHMIDT, W., *Das Jahr und seine Tage,* Sibiu, 1866.
ŞĂINEANU, L., *jocul păpuşilor şi raporturile sale cu farsa Karago***'z,** Bucureşti, 19
Şezătoarea, revistă pentru literatură şi tradiţiuni populare, 1892—1929.
VOLLY, I., *Nepi jătekok,* II, Budapesta, 1941.
VRABIE, GH., *Teatrul popular romînesc,* în *Studii şi cercetări de istorie literară şi f*
VRANCEA, I., *Cu privire la unele studii despre folclorul literar,* în *Lupta de clas*
VULPESCU, M., ***Irozii,*** *păpuşile, teatrul ţărănesc al vicleimului, caloianul şi paf*
Weihnachtsspiele, Neujahrsjvunsche und Dreikdnigslieder aus dem Banat, în *Deutsche*

Capitolul al V-lea

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI CULT ÎN ŢĂ

ŢARA ROMÎNEASCĂ

ALTERESCU, S. şi TORNEA, FL., *Teatrul naţional „l. L. Caragiale"* ***(1852***
BAICULESCU, G. şi I. MASSOFF, *Teatrul romînesc acum* ***100*** *de ani,* Bucure
BĂRBUŢĂ, M., *Consideraţii asupra repertoriului teatral al Şcolii filarmonice din Bucu* *de istoria artei,* 1958, nr. 2.
BURADA, T. T., *Cercetări asupra Şcoalei filarmonice din Bucureşti* ***(1833-1837),*** nr. 1-2.
CARAGIALE, Q, *Teatru naţionale în Ţara Romanească* — ***1855,*** Bucureşti, 18
DIACU-XENOFON, I., *Filarmonica de la* ***1833,*** Bucureşti, 1934.
FILIMON, N., *Ciocoii vechi şi noi,* Bucureşti, 1961.
MASSOFF, I., *Teatrul romînesc — privire istorică,* Bucureşti, 1961.
MIHĂLCESCU, M., *Istoria teatrului romînesc.* Partea I. *Istoria teatrului muntean d*
OLLĂNESCU, D.C., *Teatrul la romîni,* partea a II-a, *Teatrul în Ţara Romîneasc* *Mem. Secţ. Ut.,* seria a Il-a, t. XX, 1899.
— *Societatea filarmonică,* în *Literatură şi artă romînă,* III, 1898, 1—
RĂDULESCU, I.H., *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului*

Cultura ţărilor ro??2îne în perioada destrămării feudalismului şi a forma nr. 4.
ADAMESCU, GH., *Epoca regulamentară din punct de vedere politic şi cultural* nr. 5.
BOGDAN-DUICĂ, G., *Istoria literaturii romîne moderne. întîii poeţi romîni,* voi.
CIPARIU, T., O *călătorie în Muntenia la* ***1836,*** în *Prietenii istoriei literare,* I,
CORNEA, P., *Contribuţii la definirea profilului ideologic şi artistic al lui* 1961, nr. 8-9.
ELIADE RĂDULESCU, I., *Equilibru între antithesi,* Bucureşti, 1859—1869.
GEORGESCU-BUZĂU, GH., *Spiritul revoluţionar dinainte de* ***1848*** *în Ţara* 1948, nr. 2, 5 şi 7.
GHICA, I., *Scrisori către V. Alecsandri,* Bucureşti, 1955.
— *Documente inedite literare,* Bucureşti, 1959.
IORGA, *N.Jstoria literaturii romîneşti în veacul al XIX-lea,* voi. I, Bucureşti,
— *Generaţia de la* ***1840*** *şi* ***1848*** *faţă de concepţia unităţii politice* XVII, 1922, 115.

M O L D O V A

*** **Primii noştri dramaturgi,** ediţie îngrijită de Al. Niculescu, cu un studiu introductiv de F. Tornea, Bucureşti, 1956.

ALECSANDRI, V., **Prefaţa** la **Teatru, Opere complete,** partea I, voi. I, Bucureşti, 1875.

ASACHI, GH., **Precuvîntare** la **Mirtil şi Hloe,** Iaşi, 1854.

BELADOR, M., **Istoria teatrului romîn,** Craiova, 1895.

BURADA, T. T., **Elena Asachi,** în **Convorbiri literare,** XXI, 1887, nr. 7.

— **Istoria teatrului în Moldova,** voi. I, Iaşi, 1915.

Dosarul Postelniciei, Arhivele statului Iaşi, nr. 976, transport. 1 764, op. 2 013.

MANOLIU, E., O **privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc,** Iaşi, 1925.

MASSOFF, I., **Teatrul romînesc — privire istorică,** Bucureşti, 1961.

NEGRUZZI, C, **Scrisoare către Gh. Asachi — 1838,** în **Familia** din 2 iunie, 1886.

PRUTEANU, A., **Spicuiri din istoria teatrului în Moldova,** în **Cele trei Crişuri,** martie-aprilie 1928.

TELEAJEN, S., **însemnări pentru istoria Teatrului Naţional din Iaşi,** în **140 de ani de la primul spectacol în limbă romînă,** Iaşi, 1956.

TORNEA, F., **Costache Caragiale — un artist cetăţean,** Bucureşti, 1954.

BOGDAN, N. A., **Oraşul Iaşi,** Iaşi, 1913.

UNGUREANU, GH., **însemnări pe marginea unui manuscris cuprinzjnd cheltuielile unei case boiereşti din Iaşi în anii 1818—1819,** în **Studii şi articole de istorie,** 1957, p. 369.

T R A N S I L V A N I A

BARIŢIU, GH,, **Thalia şi Melpomene în Transilvania,** în **Transilvania,** III, 1870, nr. 11.

BITAI, A., **Egy român târgyu piarista iskolai drama 1722,** în **Erdelyi Irodalmi S%emle,** I, 1924.

FILTSCH, E., **Geschichte des deutscben Theaters in Siebenburgen,** în **Archiv des Vereins fur siebenburgiscbe Landeskunde,** XXIII, 1890.

LUPEANU, A., **Un început de teatru romînesc în Transilvania în 1755,** în **Societatea de mîine,** I, 1924.

MĂRCUŞ, ŞT., **Teatrul romînesc în Ardeal şi Banat,** în: BUTEANU, A., **25 de ani de la înfiinţarea teatrului din Cluj,** Cluj, 1944.

— **Thalia romînă. Contribuţii la istoricul teatrului romînesc din Ardeal, Banat şi părţile ungurene,** voi. I, Timişoara, 1945.

MILLEKER, F., **Geschichte des deutscben Theaters in Banat,** Vrşac, 1937.

MOLIN, R. S., **110 ani de la ridicarea teatrului din Oraviţa,** în **Banatul,** II, 1926.

SULZER, F. J., **Geschichte des Transalpinischen Daciens. . .,** voi. I, Viena, 1781.

VULCAN, I., **G. Bariţiu,** în **Familia,** XXII, 1896, nr. 1.

ZSIGMUND, V., **Magyar sţinesţet Nagyengeden 1928-ban,** în **Erdelyi Museum,** XL, 1940.

4>

BOGDAN-DUICĂ, G., **I. Barac,** Bucureşti, 1933.

BOTIŞ, T., **Istoria şcoalei romîne (preparandiei) şi a Institutului teologic ortodox romîn din Arad,** Arad, 1922.

BREAZU, I., **Literatura Transilvaniei,** Bucureşti, 1940.

IORGA, N., **Istoria literaturii romîneşti în veacul al XlX-lea,** voi. I, Bucureşti, 1907.

LUPAŞ, I., **Cum trăiau boierii romîni în Braşov,** în **Ţara Bîrsei,** IV, 1932, nr. 3.

TEUTSCH, F., **Die siebenburgisch-sächsischen Schulordnungen, I (1593—1778),** în **Monumenta Germaniae Pedagogica,** Berlin, VI, 1889.

Capitolul al VI-lea

TEATRUL ROMÎNESC ŞI REVOLUŢIA DE LA 1848

*** **Anul 1848 în Principatele Romîne,** voi. I, Bucureşti, 1902.

•** **Din istoria Transilvaniei,** voi. I, Bucureşti, 1960.

*% **Scurta istorie a artelor plastice în Romînia,** voi. II, Bucureşti, 1957.

Analele parlamentare ale Romîniei, Bucureşti, 1890—1909.

BARIŢIU, GH., **Părţi alese din istoria Transilvaniei pe ultimii 200 de ani,** voi.

BĂLCESCU, N., **Mersul revoluţiei în istoria romînilor,** în **Opere,** voi. I—II, Bu

BURADA, T. T., **Istoria teatrului în Moldova,** voi. I, voi. II, Iaşi, 1915, 192

CARAGIALE C, **Teatru naţionale în Ţara Romanească — 1855,** Bucureşti, 186

CONSTANTINESCU-IAŞI, P., **Intelectualii şi revoluţia de la 1848 în Principate**

Documente inedite literare. Note în legătură cu pregătirea şi începutul revoluţiei

Documente privitoare la anul revoluţionar 1848 în Moldova, Bucureşti, 1960.

ELIADE, POMPILIU, **Histoire de VEsprit public en Roumanie,** voi. I, Paris,

ELIADE RĂDULESCU, I., **Memoires sur Vhistoire de la regeneration roumaine o Valachie,** Paris, 1851.

GEORGESCU-BUZĂU, GH., **N. Bălcescu,** Bucureşti, 1956.

GEORGESCU-TISTU, N., **Bibliografia literară romînă,** Bucureşti, f.a.

HODOŞ, N. şi AL. SADI IONESCU, **Publicaţiile periodice romîneşti. Descrie**

IORGA, N., **La societe roumaine du XIX-eme sie ele dans le theâtre roumain,**

— **Istoria literaturii romîneşti,** voi. III, Bucureşti, 1926—1933.

— **Istoria romînilor,** voi. IX, Bucureşti, 1938.

OLLĂNESCU, D. C, **Teatrul la romîni,** partea a II-a, **Teatrul in Ţara Romîneas** **Mem. Secţ. Ut.,** seria a II-a, t. XX, 1899.

Manualul administrativ al Principatului Moldovei cuprinzător legilor introduse

POPESCU-DOREANU, N., **N. Bălcescu şi revoluţia de la 1848,** Bucureşti,

POPOVICI, D., **La litierature roumaine ă Vepoque des lumihres,** Sibiu, 1945

UNGUREANU, GH., **Frâmîntări social-politice premergătoare mişcării revoluţiona** 1958, nr. 3.

Ţ A R A   R O M Î N E A S C Ă

ANESTIN, I., **Schiţă pentru istoria teatrului romînesc,** Bucureşti, 1928—1938.

ARICESCU, C. D., **Istoria Cîmpulungului, prima rezidenţă a Romîniei,** Bucureş

BOLLIAC, C, **Opere,** voi. II, Bucureşti, 1956.

CARAGIALE, C., **Dreptatea poporului judece pe fraţii Caragiale,** Bucureşti, 184

— **Prolog pentru inaugurarea noului teatru din Bucureşti (1852),** în

DIACU-XENOFON, I., **Viaţa şi opera unui nedreptăţit: Costache Caragiale,** Bu

IONNESCU-GION, I. G., **Istoria Bucureştilor,** Bucureşti, 1898.

MACIU, V., **Activitatea istorico-poetică a lui C. D. Aricescu,** Bucureşti, 1957

MIHĂESCU, C, **Istoricul teatrului din Craiova,** în **Teatrul Naţional din Craiov**

MIHĂLCESCU, M,, **Istoria teatrului romînesc (Revoluţia de la 1848 şi teatrul)**

NOTTARA, C. I., **Din alte vremi,** în **Revista Teatrului Naţional,** sept. 1921.

OLĂREANU, A., **însemnări pentru o istorie a teatrului craiovean,** Craiova, f. a

PANTAZI GHICA, N., **Costache Caragiale,** în **Revista literară,** VII, 1, 1866.

RĂDULESCU, I. H., **Istoria operei italiene din Bucureşti,** în **Studii italiene,** I, 1

— **Teatrul francez ^" Muntenia în prima jumătate a secolului al XI**

— **Contribuţiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833—1853),** Bu

M O L D O V A

ALECSANDRI, V., **Scrisori,** Bucureşti, 1904.

BOBESCU, I. B., **Un artist patriot, Luchian,** în **Convorbiri literare,** 1913.

BOGDAN, N. A., **Oraşul Iaşi,** Iaşi, 1913.

CHENDI, IL., **Costache Caragiali, activitatea lui în Moldova,** în **Semănătorul,** I,

IORDAN, IORGU., **Din trecutul teatrului moldovenesc,** în **Premiera artistică şi**

MANOLIU, E., O **privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc,** Iaşi, 1925,

PRUTEANU, A., **Spicuiri din istoria teatrului în Moldova,** în **Cele trei Crişuri,** ma

TELEAJEN, S., **însemnări pentru istoria Teatrului naţional din Iaşi,** în **140 de ani** Iaşi, 1956.

TRANSILVANIA

BARIŢIU, GH., *Tbalta şi Melpomene în Transilvania,* în *Transilvania,* III, 1870, nr. 11—12.

BELA, V., *Az aradi Szineszet tortenete (1774—1839),* Budapesta, 1839.

BENKO, S., *Societăţile culturale clujene din prima jumătate a secolului XIX şi rolul lor în formarea intelectualităţii burgheze,* în *Studii şi cercetări de istorie,* XVIII, 1954, 1—4.

BIELZ, J., *Teatrul german în Sibiu,* Sibiu, 1939.

BOGDAN-DUICĂ, G., *Din istoria teatrului romîn în Braşov,* în *Ţara Bîrsei,* 1929.

BREAZU, I., *Lamennais la romînii din Transilvania In 1848,* în *Studii literare,* IV, 1948.

— *Contribuţii la istoria teatrului romînesc din Transilvania,* în *Buletinul Universităţii Babeş-Bolyai,* 1,1956, nr. 1—2.

— *Gh. Bariţ şi mişcarea teatrală romînească din Transilvania,* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* 1956, 1—2.

BURADA, T. T., *Cercetări despre începuturile teatrului romînesc în Transilvania,* în *Arhiva,* XII, 1905, nr. 7—8.

FILTSCH, E., *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenburgen,* in *Archiv des Vereins filr siebenburgische Eandeskunde,* XXI-XXIII, 1888-1890.

MĂRCUŞ, ŞT., *Thalia romînă. Contribuţii la istoricul teatrului romînesc din Ardeal, Banat şi părţile ungurene,* voi. I, Timişoara, 1945.

OLĂREANU, A., *Contribuţii pentru o istorie a teatrului romînesc în Banat, Transilvania şi Bucovina pînă la 1906,* Craiova, 1918.

ORBAN, L., *Adalekok a brassoi magyar szineszet t'ortenetehez 1848,* în *Magyar irodalmtortenet,* 1939.

SEVER, S., *Un turneu teatral romînesc în Ardeal în anul 1847,* în *Adevărul literar şi artistic,* nr. 400 din 5 aug. 1928.

Capitolul al VII-le a

REPERTORIUL TEATRAL ŞI ÎNCEPUTURILE DRAMATURGIEI ORIGINALE

* * * *Primii noştri dramaturgi,* Bucureşti, 1960.

ALECSANDRI, V., *Teatru,* Bucureşti, 1952.

— *Opere complete,* Bucureşti, 1903.

BĂNESCU, N., *Viaţa şi scrierile marelui vornic Iordache Golescu,* Vălenii de Munte, 1910.

BELLANGER, S., *Ee Keroutza, Voyage en Moldo-Valachie,* Paris, 1846.

CONACHI, COSTACHE, *Amoriul, Giudecata fimeilor, Comedia banului Costandin Cânta ce-l z}c Căbujan şi Cavaler Cucoşu,* B.A. R.P.R., Secţia manuscrise, ms. 2 189, 3 592.

COPCEA, I., *Plete lungi şi minte scurtă,* Iaşi, 1845.

DIMITRESCU-MOVILEANU, I., *Doâ sute de galbeni sau Păhărnicia de trei zile,* Bucureşti, 1848.

— *Păhărnicia de trei* Bucureşti, 1880.

ELIADE RĂDULESCU, I., *Michaiu,* Bucureşti, 1848.

GAVRA, AL., *Monumentul Şincai-Clainian,* Buda, 1844.

HALEPLIU, C, *Cumplitul amăgit. . .,* Bucureşti, 1847.

Occisio Gregorii Vodae, B.A. R.P.R., Secţia manuscrise, ms. A 564.

Sărbătoare cîmpenească la 30 august 837, B.A. R.P.R., Secţia manuscrise, ms. 1 721.

Sărbarea ostăşască, B.A. R.P.R., secţia manuscrise, ms. 2 849.

Serdarul din Orhei, în *Convorbiri literare,* 1875.

Sfatul familii, în *Viaţa romînească,* 1961, nr. 2.

SULZER, F. J., *Geschichte des Transalpinischen Daciens. . .,* voi. I, voi. II, Viena, 1781.

VINTERHALDER, E., *Triumful amorului, Actorul fără voie.* Bucureşti, 1836.

Voiajul din Podul Mogoşoaiei pin în Ţigânia Vlădicăi, Arhivele statului Bucureşti, ms. 1 284.

BRÎNZEU, N., *Şcoalele din Blaj,* Sibiu, 1898.

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii romîne de la origini pînă în prezent,* Bucureşti, 1941.

— *Grigore Alecsandrescu,* Bucureşti, 1962.

FILITTI, I. C, *Turburări revoluţionare în Ţara Romînească între anii* 1840—1843, Bucureşti, 1912.

— *Domniile romîne sub Regulamentul Organic, 1834—1848,* Bucureşti, 1915.

IORGA, N., *Istoria literaturii romîne în secolul al XVIII-lea (1688—1821),* Bucureşti, 1901.

— *Istoria literaturii romîne în veacul al XIX-lea,* Bucureşti, 1907—1909.

— *Istoria literaturii romîneşti contemporane,* Bucureşti, 1934.

* * * *Teatrul lui Metastasio în Romînia,* în *Studii italiene\ I,* 1943.

ALECSANDRI, V., *Corespondenţă,* Bucureşti, 1960.

Anul 1848 în Principatele Romîne. Acte şi documente, I, 1902.

AVRAMESCU, T. şi H. ZALIS, *O piesă din ţilele revoluţiei de la 1848,* în *Tîr*

BEZA, M., *Urme romîneşti în Răsăritul ortodox,* Bucureşti, 1937.

CĂLINESCU, G., *Material documentat* în *Studii şi cercetări de istorie literară*

CIOCULESCU, Ş., *întîia noastră comedie originală ,«Sfatul familii»,* în *Viaţa*

CORNEA, P., *Studii de literatură romînă modernă,* Bucureşti, 1962.

DIMA, AL., *Alecu Russo,* Bucureşti, 1957.

ELIADE RĂDULESCU, I., *Issachar sau Laboratorul,* în *Equilibru între antithe*

GEROTA, C, *Cea dintîi piesă teatrală originală în Muntenia,* în *Convorbiri liter*

GHIACIOIU, V., *Identificarea unor tălmăciri ale lui C. Negruzzi,* în *Revist*

GÎŢĂ, L., *Ideile despre teatru ale lui Vasile Alecsandri,* în *Studii şi cercetări*

IBRĂILEANU, G., *Spiritul critic în cultura romînească,* Iaşi, 1909.

IORGA, N., *Moliere în romîneşte,* în *Revista istorică,* VIII, 1922, nr. 1—3.

Occisio Gregorii Vodae, în *Revista Fundaţiilor,* 1937, nr. 8.

ODOBESCU, AL., *Poeţii Văcăreşti,* în *Opere,* voi. I, Bucureşti, 1955.

ORTIZ, R., P. *Metastasio e i poeţi Văcăreşti,* în *Per la storia della cultura i*

PERPESSICIUS, *Menţiuni de istoriografie literara şi folclor (1948—1956),* Buc

POPA, N. I., *C. Negruzzi traducător,* în *Studii şi cercetări ştiinţifice,* VUI, 1

RĂDULESCU, I. H., *Scribe sur la scene roumaine,* Bucureşti, 1940.

— *Les intermediaires francais de Shakespeare en Roumanie,* în *Re*

TORNEA, F., *Un artist cetăţean — Costache Caragiale,* Bucureşti, 1954.

Capitolul al VUI-lea

ARTA SCENICĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SE

ALECSANDRI, V., *Opere complete,* Bucureşti, 1875.

BOBESCU, I. B., *Un artist patriot, Luchian,* în *Convorbiri literare,* 1913.

BOGDAN, N. A., *Cîteva tipuri de actori,* în *Arhiva,* 1905, nr. 5.

BURADA, T. T., *Istoria teatrului în Moldova,* voi. I, voi. II, Iaşi, 1915, 1

— *Cercetări asupra Şcoalei filarmonice din Bucureşti (1833—1837),* în

CARAGIALE, C., *Teatru naţionale în Ţara Romanească — 1855,* Bucureşti, 18

— *Precuvîntare sub forma unei închinări autobiografice, către o anon* Iaşi, 1841.

— *Epistolă către Grigore Alecsandrescu — 1841,* în *Portofoliul rom*

— *«O repetiţie moldovenească» sau «Noi şi iar noi»,* Iaşi, 1845.

CHENDI, IL., *Costache Caragiali, activitatea lui în Moldova,* în *Semănătoru*

FILIMON, N., *Opere,* Bucureşti, 1960.

FLOREA, M., *Contribuţia lui I. E. Rădulescu la dezvoltarea teatrului romîn* 1954, nr. 3-4.

FRUNZETTI, I. şi M. POPESCU, JV. *Bălcescu şi artele plastice,* în *Studii şi*

GHICA, I., *Scrisori către V. Alecsandri,* Bucureşti, 1955.

GOROVEI, A., *Teodor Teodorini. Documente şi informaţii,* Craiova, 1928—1

KOGĂLNICEANU, M., *Scrisori. 1834-1849,* Bucureşti, 1913.

MANOLIU, E., *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc,* Iaşi, 192

MISSIR, N., *Al. Flechtenmacher şi începuturile teatrului romînesc,* în *Studii ş*

NEGRUZZI, C, *Scrisoare către Gh. Asachi - 1838,* în *Familia,* XXII, 2 iu

OLLĂNESCU, D. C, *Teatrul la romîni,* partea a II-a, *Teatrul în Ţara Romîn* *Mem. Secţ. Ut.,* seria a II-a, t. XX, 1899.

— *Societatea filarmonică,* în *Literatură şi artă romînă,* III, 1898,

OPRESCU, G., *Locul lui Theodor Aman în cultura romînească,* în *Studii şi*

PANTAZI GHICA, N., *Costache Caragiale,* în *Revista literară,* VII, 1866, nr

RĂDULESCU, I. H., *Contribuţiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833-*

— *Teatrul francez în Muntenia, in prima jumătate a secolului al X*

ŢINCU, N., *N. Luchian,* în *Revista nouă,* 1894, nr. 6.
TORNEA, F., *Costache Caragiale — un artist cetăţean,* Bucureşti, 1954.
— *Rolul lui C. Aristia si C. Caragiale în formarea artei teatrale la noi,* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* 1-2, 1954.
URECHIĂ, V. A., *Istoria şcoaielor. 1800—1864,* Bucureşti, 1892.
VELLESCU, ŞT., *Pagini pentru istoria teatrului romîn,* în *Revista literară,* 1897, nr. 27—33.

ARISTIPPE, *Theorie de Vart du comedien,* Paris, 1826.
BIDOU, H., *Le théâtre ă Paris au XVIII-eme siecle,* Paris, f. a.
BIELINSKI, V., *Textes philosophiques choisis. Uidee de Part,* Moscova, 1948.
BLANCHART, P., *Histoire de la mise en scene,* Paris, 1948.
CAIN, G., *Anciens theâtres de Paris,* Paris, 1906.
CALENDOLI, G., *Vattore. Storia di un arte,* f.l., 1959.
CĂLINESCU G., *Sensul clasicismului,* Bucureşti, f.a.
CHAMFORT, *Precis de Vart theâtral,* Paris, 1808.
CHANCEREL, L., *Panorama du theâtre. Des origines â nous jours,* Paris, 1955.
CORVIN (NEVSKI), P., *Le theâtre en Russie,* Paris, 1890.
D'AMICO, S., *Storia del Teatro Drammatico,* voi. I—IV, Milano, 1958.
DfiCUGIS, N., *Le decor du theâtre en France du Moyen Age â 1925,* Paris, 1953.
DESCOTES, M., *Le drame romantique et ses grands createurs,* Paris, 1955.
DORET, J.-C, *La declamation theâtrale,* Paris, 1766.
ENGEL, J. J., *Ideen ^ einer Mimik,* Berlin, 1785.
GAUTIER, TH., *Histoire de Part dramatique,* Paris, 1846.
HAUMANT, E., *La culture francaise en Russie,* Paris, 1910.
LESSING, G., *Hamburgische Dramaturgie,* Hamburg, 1867—1869.
MAGNIN, CH., *Les origines du theâtre moderne,* Paris, 1838.
MOROCCHESI, A., *Lezioni di declamazjone,* Florenţa, 1832.
MOUSSINAC, L., *Le theâtre des origines ă nos jours,* Paris, 1955.
MOYNET, G., *L'envers du theâtre. Machines et decoration,* Paris, 1874.
PANDOLFI, V., *II teatro drammatico di tutto il mondo, dalie origini a oggi,* Roma, 1959.
PETRESCU, CAMIL., *Modalitatea estetică a teatrului,* Bucureşti, 1936.
PIFTEAU, B., *Histoire du theâtre en France des origines au Cid,* Paris, 1879.
PIGNARRE, R., *Histoire du theâtre,* Paris, 1957.
POUGIN, A., *Dictionnaire historique et pittoresque du theâtre,* Paris, 1885.
— *Acteurs et actrices d'autrefois,* Paris, f.a.
RICCOBONI, FR., *L'art du theâtre,* Paris, 1738.
ROYER, A., *Histoire universelle du theâtre,* Paris, 1869—1878.
SAINTE-ALBINE, R. de, *Le comedien,* Paris, 1741.
SONREL, P., *Trăite de scenographie,* Paris, 1943.
VAN TIEGHEM, PH., *Technique du theâtre,* Paris, 1960,
VEINSTEIN, A., *La mise en scene et sa condition esthetique,* Paris, 1955.
VIANU, T., *Arta actorului,* Bucureşti, 1932.
— *Romantismul ca formă de spirit,* Bucureşti, f.a.
VILLIERS, A., *L'art du comedien,* Paris, 1953.

Capitolul al IX -1 e a

IDEILE DESPRE TEATRU ŞI CRITICA DRAMATICĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

ALECSANDRI, V., *Teatru, Opere complete,* partea I, voi. I, Bucureşti, 1875.
— *Scrisori,* Bucureşti, 1904.
— *Teatru,* voi. I, II, Bucureşti, 1952.
ANINEANU, M., *Catalogul corespondenţei lui Vasile Alecsandri,* Bucureşti, 1957.
ASACHI, GH., *Precuvîntare* la *Mirtil şi Chloe,* Iaşi, 1854.
— *Scrieri literare,* Bucureşti, 1957.
ARICESCU, C. D., *Despotismul şi constituţia,* Bucureşti, 1861.
BOLLIAC, C, *Opere,* voi. II, Bucureşti, 1956.
— *Prefaţa* la *Poezii,* Bucureşti, 1841.
BREAZU, I., *Gh. Barit şi mişcarea teatrală romînească din Transilvania,* în S
nr. 1-2.
CARAGIALE, C, *Teatru naţionale în Ţara Romanească — 1855,* Bucureşti, 186
CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii romîne de la origini pînă în prezent,* Bucureş
— *Studii literare. V. Alecsandri,* în *Studii şi cercetări de istorie liter*
CONSTANTINESCU-IAŞI, P., *Intelectualii şi revoluţia de la 1848 în Principate*
Corespondenţa lui Vasile Alecsandri despre teatru, în *Studii şi cercetări de istoria*
CORNEA, P., *Studii de literatură romînă modernă,* Bucureşti, 1962.
DIMA, AL., *Alecu Russo,* Bucureşti, 1957.
Documente inedite literare. Alecsandri — corespondenţă, Bucureşti, 1960.
ELIADE RĂDULESCU, I., *Prefaţă la Franţuzele* de C. Facca, Bucureşti, 1
— *Opere,* voi. I, II, Bucureşti, 1939.
— *Echilibrul între antiteze,* Bucureşti, 1916.
— *Satira,* în *Note, satirele şi fabulele lui Ion Eliade Rădulescu,* Cra
FACCA, C, *Conversaţii în jurul teatrului,* Bucureşti, 1845.
GOLESCU, C. DINICU, *Însemnarea călătoriei mele,* Buda, 1826.
IBRĂILEANU, G., *Spiritul critic în cultura romînească,* Iaşi, 1909.
KOGĂLNICEANU, M., *Prefaţă* la *O repetiţie moldovenească* de C. Caragiale,
— *Scrisori. 1834—1849,* Bucureşti, 1913.
— *Despre literatură,* Bucureşti, 1956.
NEGRUZZI, C, *Precuvîntare* la *Măria Tudor* de Victor Hugo, Bucureşti, 1
— *Opere complete,* voi. III, *Teatru,* Bucureşti, 1912.
OŢETEA, A,, *Mihail Kogălniceanu, istoric şi om de stat,* în *90 de ani de viaţă a*
POPOVICI, D., *Ideologia literară a lui Ion Eliade Rădulescu,* Bucureşti, 1935.
RUSSO, AL., *Scrieri,* Bucureşti, 1908.

P R E S Ă

Alăuta romînească (1837).
Albina romînească (1829—1850).
Arad varos t'ortenete (1848).
Aradăr Kundschaftblatt (1844).
Aradi Hirdeto (1848).
Arhiva romînească (1841).
Blätter fur Geist, Gemut und Vaterlandskunde (1838—1839).
Curierul romînesc (1829—1848).
Curiosul (1836-1837).
Dacia literară (1840).
Foaie pentru minte, inimă şi literatură (1839—1840, 1844, 1846).
Gazeta Teatrului Naţional (1835—1837).
Gazeta de Moldavia (1851 — 1852).
Gazeta de Transilvania (1838—1852); *Gazeta Transilvaniei* (1852—1854).
Journal de Bucarest (1849).
Kossuth Hirlappia (1848).
Magazinul istoric pentru Dacia (1845).
Organul luminării (1847—1848).
Propăşirea (1844) .
Pruncul romîn (1848).
Romînul (1859).
SiebenbUrger Bote (1847).
Spicuitorul moldo-romîn (1841).
Trompeta Carpaţilor (1852, 1867-1868).
Vestitorul romînesc (1852).

LISTA ILUSTRAŢIILOR[1]

[1] Fotografiile au fost executate în laboratorul foto al Institutului de istoria artei, de către N. Ionescu, şi în laboratorul foto al Bibliotecii Academiei R.P.R,

PARTEA A II-A

TEATRUL ÎN PERIOADA DESTRĂMĂRII FEUDALISMULUI ŞI A FORMĂRII RELAŢIILOR CAPITALISTE

Redactor responsabil: NEONILA PEATNITCHI
Tehnoredactor: ELENA NEGRU

Dat la cules 23.11. 1964. Bun de tipar 03.07.1965. Apărut 1965. Tiraj 12.000 ex. legate. Hîrtie velină ilustrații de 100 g/m² 540x840/8. Coli editoriale 43,14. Coli de tipar 47,50. Planșe tipar înalt 3. A 6256/1965. C.Z. pentru bibliotecile mari 792 (498) (09). C.Z. pentru bibliotecile mici 792 (R) (09).

^întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Şerban Vodă Nr. 133—135
Bucureşti, R.S. România, comanda nr. 1382

ERATĂ

Pag.	rîndul	în loc de:	se va citi:
132	2 de sus	clase.	clasă.
171	1 de jos	comisarul	comisul
219	5 de jos	gresturile	gesturile
243	nota 152	teatral-amicale	teatral-muzicale
259	nota 21	*Humzet*	*Huzmet*
337	14 de sus	progres	proces
341	nota 39	P. Poni,	I. Poni,
356	20 de sus	DORET,	DORAT,
367	col. II, r. 20 de jos	(Nicolaie), 217	217
371	col. I, r. 4 de jos	Linugman,	Liungman,

Istoria teatrului în România, voi. I